

## DER ZEIT DIE ERKENNTNIS ABRINGEND ODER DIE TRILOGIE DER WIEDERHOLUNG

Peter Härtlings Dichterdarstellungen

von

Guillaume van Gemert

In der neueren deutschen Prosadichtung scheint "die Geschichte" als Ergebnis der Lust zum Fabulieren zunehmend der "Geschichtlichkeit" weichen zu müssen. Obwohl es angesichts der beachtlichen Produktion erzählerischer Prosa zweifellos verfehlt wäre, von einer "Erzählkrise" zu sprechen, dürfte es nicht unangebracht sein, eine Krise der schöpferischen Phantasie zu supponieren. In der Erzählpraxis des letzten Jahrzehnts zeichnet sich ein besonders intensiver Rückgriff auf die Tradition und auf Geschichte als Quellenfundus ab: der Autor sucht sich einen Halt in der "Geschichtlichkeit", sei es in der eigenen, im weitesten Sinne übrigens, sei es in fremder. Insgesamt scheint diese Rückbesinnung auf Vergangenes eine Reaktion auf das geschichtsfeindliche Zwischenspiel der späten sechziger und frühen siebziger Jahre zu sein, als häufig aus anti-autoritärer Gesinnung heraus mit den bis dahin gängigen Formen- und Themenbereichen weitgehend aufgeräumt wurde zugunsten einer penetranten sozialkritischen Auseinandersetzung mit der Tagesaktualität.

Insofern die neuerliche Hinwendung zur Vergangenheit die eigene Geschichtlichkeit betrifft, ist sie in der Literaturkritik wie in der Literaturgeschichte längst erkannt und als eine Emanation der sogenannten Neuen Subjektivität eingestuft worden.<sup>1</sup> Setzt eine solche rückwärts gewandte Nabelschau sich mit dem eigenen Vater auseinander, so ordnet sie sich der Subspezies "Vaterwelle" zu, die besonders im letzten Viertel der siebziger Jahre grassierte.<sup>2</sup> Die literarische Vatersuche ist primär subjektiv motiviert, indem die Problematisierung der Vaterfigur eine verklausulierte Hinterfragung der eigenen Identität darstellt. Wenn es allerdings, was häufig der Fall ist, über die Annäherung an den Vater zu einer Infragestellung von dessen Verhalten während der nationalsozialistischen Herrschaft kommt, können durchaus "objektivere" Momente mitschwingen, wie etwa das Verhältnis von Kollektivschuld und Einzelschuld oder private Vergangenheitsbewältigung vor dem Hintergrund der kollektiven. Da die Vaterliteratur, wie sie zumeist offen bekundet, im einzelnen auf Faktenmaterial fundiert, das

Br  
26448

allerdings literarisch ver- und überarbeitet wird, indem etwa die dichterische Phantasie "Leerstellen" auffüllt, dessen Faktizität aber verbürgt wird von der implizit oder explizit vollzogenen Gleichsetzung von Ich-Erzähler und Autor-Erzähler, ist dieses Schrifttum im allgemeinen dem Bereich der halbfiktiven Darstellung zuzuordnen.

In eben diesen Bereich der halbfiktiven Darstellung gehört eine andere Art von Hinwendung zur Tradition, die sich in der deutschen Gegenwartsliteratur, in Ost und West diesmal, womöglich noch massiver manifestiert als die, in der DDR übrigens unbekannte, literarische Vatersuche, die aber, als Tendenz an sich jedenfalls, bisher weniger Beachtung gefunden hat als diese: gemeint ist die literarische Auseinandersetzung mit historischen Dichtergestalten.<sup>3</sup> Von Günter Grass und Peter Weiss über Peter Schneider und Peter Hacks bis hin zu Gerhard und Christa Wolf sowie Martin Walser haben viele moderne Autoren sich dem Leben eines historischen Dichters oder Episoden daraus zugewandt.<sup>4</sup> Die Zahl der Namen ließe sich beliebig vermehren.<sup>5</sup> Die ersten Repräsentanten dieser Tendenz stammen bereits aus den sechziger Jahren, und sie hat sich bis jetzt fortgesetzt. Es ist daher durchaus an der Zeit, der "Vaterwelle" endlich auch eine "Dichterwelle" an die Seite zu stellen. Die Halbfiktivität wird übrigens in der Dichterliteratur in anderer Weise realisiert als in den Vaterschriften; galt hier die mehrschichtige Erzählergestalt als Garant der Faktizität, so erfüllt dort das kanonisierte Dichterbild, das bei der Lektüre vom Leser immer als Orientierungsmaßstab herangezogen wird, eine ähnliche Aufgabe, wie sehr auch immer der Autor sich in seiner Darstellung vom herkömmlichen Dichterbild entfernt haben mag.

Wie bei der Auseinandersetzung mit dem Vater geht es auch bei dem Bild, das der moderne Autor sich vom historischen Dichter entwirft, letzten Endes immer, ob er sich nun in diesem spiegelt, sich gegen ihn abgrenzt oder dessen dichterische Existenz im allgemeinen Sinne problematisiert, z.B. im Hinblick auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten, um Identitätssuche, um Versuche, zum Kern der eigenen Dichterexistenz und zum Wesen des Dichtertums überhaupt vorzudringen. Der konkrete Anlaß<sup>6</sup> und der Auslöser zur Beschäftigung mit dem historischen Dichter ist durchweg, sei es mittelbar, sei es unmittelbar, dessen Werk; wird doch der historische Dichter vordergründig erfahren durch sein Werk. Dies obwohl es in den literarischen Dichterdarstellungen selten zu einer umfassenden Deutung von Werken des jeweiligen Dichters kommt, und im allgemeinen eher Tagebuchfragmente und Briefe einmontiert werden. Aufgrund dieser tragenden Funktion des literarischen Schaffens gehört die literarische Dichterdarstellung, mit der Werkbearbeitung<sup>7</sup>, in den größeren Zusammenhang der produktiven Rezeption als der kreativen Auseinandersetzung mit

Rezipiertem. Wie sehr Dichterdarstellung, Werkdeutung und Werkbearbeitung ineinanderfließen können, zeigt etwa Grass' Drama *Die Plebejer proben den Aufstand*, das sich in der Gestalt des "Chefs" mit Brechts Verhalten angesichts des Ostberliner Arbeiteraufstandes im Jahre 1953 auseinandersetzt, um so das Auseinanderklaffen von revolutionärer Theorie und deren praktischer Anwendung zu veranschaulichen. Die eben skizzierte "Oberflächenstruktur" spiegelt sich wider in zwei eingelassenen "Werkbearbeitungen": in der (Brechtischen) Shakespeare-Bearbeitung *Coriolan*, die der "Chef" zur Zeit des Aufstandes mit seiner Truppe probt, und in Brechts *Leben des Galilei*, das einen ähnlichen Gewissenskonflikt thematisiert, wie ihn der "Chef" durchmacht im Hinblick auf die ihm abverlangte Stellungnahme angesichts des Arbeiteraufstandes.<sup>8</sup>

Über die Identitätssuche und die Zugehörigkeit zum Bereich der produktiven Rezeption hinaus weisen die literarischen Dichterdarstellungen bei aller Dispersität im einzelnen eine weitere Gemeinsamkeit, thematischer Art diesmal, auf: die Dichter, mit denen man sich vorzugsweise befaßt, sind solche, die glücklos am Leben scheiterten, früh aus der Welt schieden oder allmählich dem Wahnsinn verfielen. Zumeist wird ihre Tragik dazu noch existentiell überhöht. Bevorzugt werden eindeutig Gestalten wie Lenz, Hölderlin, Kleist und Büchner.<sup>9</sup> Gelangt ausnahmsweise einmal einer der "Olympier" zur Darstellung, so ist der Anlaß zumeist ein äußerer, z.B. das Goethe-Jahr 1982, und handelt es sich vorwiegend um Demaskierungen: der Dichterstern wird aus den ätherischen Höhen heruntergeholt mit welchen Mitteln auch immer, wobei allerdings die figurenperspektivische Charakterisierung, mit den Möglichkeiten, die sie bietet, aus dem intimen Umfeld des Großen zu berichten, sich besonders zu bewähren scheint (Hacks, Walser).

Bei allen Gemeinsamkeiten, die die Dichterdarstellungen aufweisen, können die Intensität der Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Dichter sowie die Ausrichtung durchaus verschieden sein. Neuerdings hat Ralf Sudau versucht, eben von diesen graduellen und intentionalen Unterschieden ausgehend, eine sinnvolle Einteilung des Phänomens vorzunehmen.<sup>10</sup> Er unterscheidet insgesamt fünf Großgruppen: nach steigender Intensität der Auseinandersetzung mit der historischen Überlieferung angeordnet, sind dies zunächst die "Vergegenwärtigung" als die neutralste Art der Darstellung, im Sinne einer behutsamen Annäherung an die fremde Lebensgeschichte, dann die "Vereinnehmung", die dem biographischen Gegenstand das Gepräge des modernen Autors aufdrückt und ihn für die persönlichen Belange des jüngeren Zunftbruders eintreten läßt, ohne allerdings dabei eine allgemeine Modellhaftigkeit anzustreben, weiter die sich als komplementäre Gegenstücke ergänzenden Kategorien der "Idealisierung" und der

“Desavouierung”, die beide normativen Charakters sind, indem sie die historische Dichtergestalt und deren Verhalten zur fraglosen Vorbildlichkeit emporstilisieren bzw. zum ablehnenswerten Negativfall zurechtstutzen, und schließlich die in erster Linie aus der Abgrenzung gegen die vorhergehenden Ausprägungen sich ergebende Restgruppe der “Problematisierung”, die das fiktionale Moment voll ausnutzt, um der eigenen spezifischen Perspektive, aus der der historische Dichter in Frage gestellt wird, Geltung zu verschaffen. Sudaus Typologien sind nicht erschöpfend, ihnen kommt in erster Linie eine heuristische Funktion zu.<sup>11</sup> Typenmischungen sind eher die Regel, als daß sie Ausnahme wären: zumal im Bereich der “Vergegenwärtigung” läßt sich kein “reiner” Repräsentant finden. Die “Problematisierung” ist, was Sudau auch selber eingestehen muß, im Grunde keine Sondergruppe; bei der Identitätssuche, die die historische Dichterdarstellung eben wesentlich kennzeichnet, ist der Tenor der Problematisierung immer unüberhörbar. In Wirklichkeit hat Sudau nur den Schein einer gewissen Einheitlichkeit erweckt, und zwar dadurch, daß er einseitig von der Textintention ausgeht<sup>12</sup>, dagegen die Autorintention ausklammert. Legt man letztere den Forschungen zugrunde, so kann sich die Einordnung des Einzelwerkes von der Sudauschen grundlegend unterscheiden. Besonders bei Autoren, die mehrere Dichterdarstellungen verfaßt haben, kann die gesonderte Betrachtung des Einzelwerkes zu Verzeichnungen führen. Im folgenden wird anhand der einschlägigen Werke eines derartigen Autors, Peter Härtling, versucht, die im jeweiligen Einzelfall erforderliche Korrektur der fraglichen Sudauschen Zuordnung durchzuführen. Härtling, der mit *Nachgetragener Liebe* (1980) auch einen Beitrag zur Vaterwelle geleistet hat, eignet sich zu einem solchen Verfahren ganz besonders: er hat nicht weniger als drei literarische Dichterdarstellungen verfaßt und sich wohl auch am nachhaltigsten mit dieser Art von Traditionsaneignung beschäftigt: seine “Suite” *Niembsch oder der Stillstand*, die seinen Durchbruch als Erzähler markiert, veröffentlichte er 1964, 1976 folgte sein *Hölderlin*, und 1982 erschien die Erzählung *Die dreifache Maria*, die den Einbruch der Liebe in das Leben Mörikes schildert.<sup>13</sup> Weshalb zwingt Härtling sich innerhalb von fast zwei Jahrzehnten immer wieder in die Zwangsjacke der halbfiktiven Dichterdarstellung? Welche Sinnbezüge lassen sich zwischen den drei Werken herstellen? Welche übergreifenden Gedanken liegen ihnen zugrunde, und läßt sich womöglich eine Entwicklung an ihnen ablesen? Im altbewährten Zweischritt von Analyse und Synthese soll hier versucht werden, diese Fragen einer Antwort näher zu bringen.



Härtlings *Niemsch* ist nur bedingt als Lenau-Buch zu verstehen. Die Niemsch-Gestalt weist unverkennbar Züge auf des historischen Dichters gleichen Namens, der in die Literaturgeschichte als Nikolaus Lenau (1802-1850) eingegangen ist. Sein Leben hat aber im Grunde bloß den Rahmen bereitgestellt für die Episode, die hier geschildert wird: die Jahre zwischen Lenaus Rückkehr aus Amerika (1832) und dem offenen Ausbruch seiner Geisteskrankheit (1844). Am Versuch einer möglichst genauen Einhaltung der geschichtlichen Faktizität, an der Fiktion einer Rekonstruktion des tatsächlichen Ablaufs der Geschehnisse, wie sie den späteren *Hölderlin* kennzeichnen, liegt Härtling hier ganz offensichtlich wenig.<sup>14</sup> Die objektiv nachprüfbare Wirklichkeit wird vielmehr bewußt verfremdet: die Namen derjenigen, die Lenaus Lebensweg kreuzten<sup>15</sup>, sind durchweg geändert worden, Personen werden verdoppelt und gravierende zeitliche Verschiebungen durchgeführt. Nicht nur zeitgenössische Autoren, mit denen Lenau befreundet war, erscheinen hier mit anderen Namen: Justinus Kerner tritt als Gotthold Kürner auf und Ludwig Uhland trägt den für schwäbische Ohren gewiß bezeichnenden Namen Roller; aus Emilie von Reinbeck (1794-1846), der Stuttgarter Vertrauten Lenaus aus der Zeit vor der Amerika-Reise, die ihm auch nach seiner Rückkehr immer wieder Unterkunft bot, werden die ältlichen Zwillingsschwestern Maria und Margaretha Winterhalter, Emilies Mann, der Hofrat und Literaturprofessor Georg von Reinbeck (1766-1849) dagegen, hat hier die Gestalt von deren phlegmatischem Bruder Gustav Winterhalter angenommen. Lenaus Verlobte der späteren Jahre, das "reifere Mädchen" Marie Behrends, das dem Dichter keineswegs unebenbürtig war, erscheint hier, banalisiert und dämonisiert, als die blutjunge, aber in der Liebe durchaus erfahrene Ballsaalschönheit Juliette Zegerlein. Für Karoline von Zarg, Niemschs Linzer Geliebte in Härtlings Erzählung, stand Lenaus langjährige Wiener Seelenfreundin, die Muse seiner Dichtkunst, Sophie von Löwenthal (1810-1889) Pate. In ihrem Fall machen sich die augenfälligsten, unter inhaltlichen und erzähltechnischen Gesichtspunkten allerdings überaus verständlichen Eingriffe des Autors bemerkbar. Sie, die acht Jahre jünger war als Lenau und diesen um nicht weniger als 39 Jahre überlebte, ist als Karoline 15 Jahre älter als Niemsch<sup>16</sup>, und ihr Tod läßt diesen endgültig dem Wahnsinn anheimfallen und im wahrsten Sinne zu Wortlosigkeit verstummen, so daß die Parallelität der beiden gleichgesinnten und dasselbe Ziel anstrebenden Seelen zutage tritt.<sup>17</sup> Im Grunde geht es Härtling gar nicht um den historischen Dichter Lenau und eine Rekonstruktion von dessen Leben und Denken. Niemsch ist eine "Experimentierfigur"<sup>18</sup>, Demonstrationsmodell für eine existentielle und strukturelle Zeitproblematik. Der gesichterte Besitz der Literaturgeschichte, als der Lenau dem Leser gilt, ist hier, wie es im Werk selber über

Don Juan heißt, "post mortem zur Gestalt geworden"<sup>19</sup>, wobei "Gestalt" künstlerisch überhöht — Don Juan wurde zu Mozarts "Don Giovanni" — "das exemplarische Ganze" bezeichnet.<sup>20</sup> Ursprünglich, so wissen wir jetzt<sup>21</sup>, plante Härtling kein Lenau-Buch, sondern vielmehr einen Roman um Don Juan / Don Giovanni — was auch die "musikalische Struktur" der Niembsch-"Suite" verständlicher macht<sup>22</sup> —, wobei an dessen rastlosem Liebeskonsum die Überwindung der Aporie von Zeitablauf und Stillstand, von kontinuierlicher Fortdauer und deren Durchbrechung in der restlosen Wiederholung dargetan werden sollte. Als sich aber die mythische Gestalt Härtlings Zugriff immer mehr entzog, kam dieser auf Lenau, mit dem er den Mythos in eine fiktive Realität einband<sup>23</sup>, eine fiktive Realität, die nicht nur durch die Verfremdung des "historischen" Lenau explizit als solche hingestellt wird, sondern auch, eher implizit, durch die auf der Ebene der erzählten Zeit einmontierten Anachronismen, wie Niembschs Bezugnahme auf Kierkegaard<sup>24</sup>, seine wiederholten Zitate aus Max Hermann-Neißes Gedicht "Dein Haar hat Lieder, die ich liebe"<sup>25</sup>, und Kürners Hinweis auf Nurejew.<sup>26</sup> Als Auslöser für die Übertragung des Zeitexperiments auf Lenau und für dessen Parallelisierung zu dem zeitflüchtigen Don Juan des ersten Entwurfs fungierte, so hat Härtling dargetan, ein Brief des Dichters aus Stuttgart an Sophie Löwenthal, in dem er sich "die Dauer" erhofft, "die sich schützend um ihn schließt".<sup>27</sup> Die Wahl Lenaus dürfte übrigens nicht zuletzt auch dadurch mit beeinflußt worden sein, daß dieser sich an einem Don-Juan-Epos versuchte, sein Leben nach der Rückkehr aus Amerika größtenteils im Schwäbischen, Härtlings vertrauter Landschaft, verbrachte und am Ende seiner Tage — ein für den Ausgang des "Experiments" glücklicher Umstand — dem Wahnsinn verfiel.

*Niembsch* ist die Geschichte einer Entselbstung an der Zeit, die Geschichte des Versuchs der "Figur", durch den Ausbruch aus der ständigen Bewegung, die die Zeit ist, zur "Gestalt" zu werden, sich selbst, die Umwelt und die Vergangenheit in überzeitlicher Klarsicht, losgelöst auch von der Zeitbedingtheit der Sprache, in ihrer Wesenheit zu erkennen. Schaffen doch Zeit und Sprache eine Scheinobjektivität, indem sie das menschliche Erkennen beeinträchtigen: was man erkennt als Gegenwart, ist im Erkennen und Benennen schon Geschichte geworden; was man sich erinnert, wird durch Sprache und Zeit des Sich-Erinnerenden verschleiert.<sup>28</sup> Was Realität zu sein oder gewesen zu sein scheint, gibt seine tiefere Struktur nicht preis, solange es mit "Figuren" bestückt ist. Die restlose Wiederholung, ob im Erkennen, ob in der Erinnerung, d.h. in der Rekonstruktion von Vergangenem, "Geschichtlichem", läßt sich in der Zeit nicht realisieren: sie ist nur möglich im Stillstand, in der Dauer, und außerhalb der Sprache, in Wortlosigkeit also; sie ist "unmenschlich", "inhuman", indem sie ausschließlich dem

exemplarischen Ganzen, der "Gestalt", der ja das Beiwerk der "figurenhaften" Individualität fehlt, eignet und nur in ihr realisierbar ist:

Wir haben Unendlichkeiten gelernt, wohlgeordnet, gepreßt wie Blumenblätter zwischen Seiten: Geschichte, ihre Gesetze und ihre Gesetzesbrüche, Geschichte von Erdteilen, Ländern und Personen - was ficht uns das alles an? Wir fangen manches auf, behalten es, und wenn wir denken, schreiben, ergießt es sich, gewandelt, aus uns, wir staunen über den Prozeß, der sich in uns abgespielt hat, und die Trauer beginnt in uns übermächtig zu werden, daß wir nichts anderes sind als Stimme eines Ablaufes, den wir Geschichte oder Zeit heißen, von den Epochen getaufte Geschöpfe, nicht mehr. Aber ziehen nicht Hoffnungen an uns vorüber, Märtyrer unseres aller Welt verheimlichten Traumes?: sie tauchen wahllos auf den Spielflächen auf und verschwinden wieder, erregen Erstaunen, erheben und vernichten, nicht berührt von den Lefzen der Stunden, erhaben über alles, was schlägt und bindet, Phantome, die uns erschüttern und befremden, denen Unmenschliches anhaftet, die aber, irgendwann, Menschenstirnen entsprangen; mir ist, als habe es immer wieder welche gegeben, die einen Teil ihrer selbst über sich hinausgeworfen haben, hoch, bis er jene aeternale Zone erreichte, in der die Seele gereinigt wird von dem Aberglauben der Uhr, in der sie nichts empfindet als die Dauer, das Bewegungslose, die gelöste Ruhe eines Allwissens oder eines Nichtwissens, der Stillstand ist erreicht, die Zeit ist machtlos, die Sprache hat es aufgegeben, über Lippen zu springen, die Bilder werden transparent, lösen sich auf. Das Humane verliert seinen Sinn und wird durch nichts ersetzt.

[...]

Wir empfinden Zeit, und es ist Zeit, die uns schlägt. Die Zeit außer uns und die in uns [...]

[...]

Was sind sie schon: Meinstunde und Allerstunde, sind nicht beide Hilfen, Bastionen gegen den Ausbruch? Vortäuschungen eines konstruktiven Willens, der sich Gesetzen unterwirft, die seinem Traum widersprechen, nein, mehr noch: die seinen Traum in Schach halten, ihn zwingen, zu bauen, was er einreißen möchte. Öffnet sich hinter beiden Bewegungen, die wir Zeit nennen, Strömen, die uns mitreißen, oft gegen unseren Willen, eine reinere Region?

Ahnen wir etwas davon, wenn die Stunden unser Herz pressen und unsere Ideen fügsam machen? Wie sehen Sie Zeit, Kürner? Ich sehe sie als eine schnurgerade Linie, die in ein vorgegebenes Endliches führt, das wir uns gesetzt haben, die Propheten, die Religionsstifter, aus Furcht vor den Endlosigkeiten, die der Geist nicht mehr zu akzeptieren gewillt ist, unfähig, sich zu weiten. Wie aber wäre es ... wie wäre es, wenn die Linie, der Strom, der uns Bängnis einflößt, sich böge zum Kreis, wenn er sich schlosse, wenn wir die Zeit empfänden als eine sich ununterbrochen wiederholende Geste der Natur und aller Wesen, aller Dinge, aller Geschehnisse, die sie einschließt? Vermöchte uns diese Vorstellung aus dem Nichts, das uns die Unendlichkeit aufzwingt, zu retten?

Ich nehme es nicht an. Dieses Wissen könnte uns freilich als ein Zustand klar werden und dieser bedeutete, daß wir mit Wissen aus der Zeit und in die Zeit treten, daß wir nicht länger Gefangene sind. Und so gesellten sich die Begriffe, die Gestalten, die Prüfungen hinzu: die Wiederholung, im Gelingen wie auch im Mißlingen, führt uns auf der Linie des Kreises, die Gedanken erkennen sich wieder, spiegeln sich und setzen sich fort, ja, sie nehmen Gestalt an, [...]<sup>29</sup>

Konkret niedergeschlagen haben sich die menschlichen Sehnsüchte, aus dem Gefängnis der Zeit auszubrechen, in den Mythen: diese

vermitteln ja übergreifende Erkenntniszusammenhänge; ihnen fehlt das Beiwerk, Beiwerk würde sie vielmehr als nicht-mythisch entlarven. Von diesem Stellenwert des Mythos her erklärt sich, daß Niembsch sein Zeitexperiment gerade in der Nachfolge des mythischen Don Juan, der endgültig zur "Gestalt" geworden ist in Mozarts "Don Giovanni", durchzuführen versucht, wobei das Spannungsverhältnis Don Juan - Don Giovanni obendrein die figurenperspektivische Rezeption des Fragment gebliebenen und daher gewissermaßen gescheiterten Lenauschen Don-Juan-Epos ermöglicht. Don Juan ist der "Fanatiker der Wiederholung"<sup>30</sup>, als Don Giovanni mythisch überhöht, gelingt es ihm, sich in der endlosen Reihe seiner sexuellen Erlebnisse, wobei sich die Individualität der jeweiligen Partnerinnen verwischt, zum wesenhaften Erkennen, zur absoluten Wiederholung, zum Stillstand durchzuringen: wortlos folgt er am Ende dem Steinernen Gast, dem Grabmal des von ihm ermordeten Stadtkommandeurs von Sevilla<sup>31</sup>, das ihn abholt:

[...] von Kürner haben wir erfahren, Sie hätten einen Don Juan zu schreiben begonnen, ein magnum opus, die Bestätigung der Maske, Don Juan,

aber der wird nicht kommen, dieser nicht, jener wohl, den er am Ausgang gewahrt, am Ende des Labyrinths, das in verwirrendem Gleichmaß ihn aufgesogen und nach schonungsloser Aventure wieder entlassen hatte, sieht ihn, markiert ihn, kein Wesen mehr, das flüchten könnte, wann immer es gepeitscht, gedrängt, verletzt würde, an festem Ort, dort wo das Licht niederbricht, sich verfestigt, zuschlägt, wo der Greuel der Stunde, die Marter der Bewegung und Veränderung enden, wo die Lust zum Aufbruch sich endlich aufhebt, wo die Beschreibungen ihren Anschein von Realität und Wahrheit verlieren, dort, wo die Maske verwächst mit dem Gesicht, am Ende erst, und wo sie gleichzeitig sich auflöst und den Ursprung preisgibt: er hatte immer nur verloren, verloren - und was er nun gewonnen hatte, war die Einsicht, daß der Verlust nichts war, den Gewinn nur summiert hatte, ein gorgonischer Speicher, in den Sprache einrieselte, alle Wörter der Erinnerung, sie wurden gequetscht, ausgepreßt, entseelt. Hier stapelten sich die bloßen Hüllen übereinander, Zeugnisse vergeblicher Anstrengung, alles, was sich Geschichte nennt; er erfuhr es: fast blind, nicht mehr erreichbar von irgendwelcher Regung - er hatte sich eingeholt. Die Vereinigung dessen, was er war: in Wörtern, in Gebärden, in Erinnerungen, in Belebungen und Apathien, in Kontakten und Vereinsamungen und dessen, was er geblieben ist: die Erwartung der Bewegungslosigkeit, des Falls aus jeglicher Bewegung und die Erkenntnis, darin zu sein, befreit von aller Bindung, wo er am Anfang war und wo er am Schluß wieder sein wird -

der wird nicht kommen, dieser nicht -, jener freilich hat den Fortgang versucht in der Spiegelung, in der Wiederholung. Sieht er sich um? Er wagt es nicht. Jetzt: Haut auf Haut. Name auf Name, Nacht auf Nacht. Erst die Verwunderung der Einmaligkeit, kein Name mehr, kein Gesicht mehr, Geruch einer Stadt und einer Stube, Wien, Dunst einer Krankheit, doch die üppige Hingabe, Stöhnen, es öffnet sich und verschlang ihn, ein Hügel aus Haar und Schleim, er ging unter, dies wieder und nicht noch einmal, erneuter Versuch, die Schritte über die Terrasse, der Einflug von Licht, das Spiel, gekonnt und niemals verflucht, erfüllte es ihn mit Heiterkeit?, er findet keine Antwort, es erhob ihn, erleichterte ihn, viele Male, die Schädigkeit des Gleichmaßes, Angleichung der Gesichter, [...]



[...] er hat, Don Juan, die lange Zeit, da er umherirrte, unendliche Male den Weg wiederholte - denn was wäre sein Ariadne-Faden denn anderes gewesen als die Kenntnis der Wiederholung? er hat zu sprechen verlernt. Nicht Minotaurus begegnete ihm im Innern; er rief sich Circe und spiegelte sie, rief sich Donna Anna und spiegelte sie, rief sich Zerline und spiegelte sie, rief sich Karoline und spiegelte sie, rief sich Margarethe und spiegelte sie, rief sich Maria und spiegelte sie, rief sich Juliette und spiegelte sie, rief sich, rief, rief: sich - <sup>32</sup>

Niemschs Experiment der Zeitflucht, sein "Spiel", vollzieht sich im Spannungsfeld von "Zeit" / "Bewegung" einerseits und "Stillstand", "Dauer", "Wortlosigkeit" sowie "Wiederholung", "Verdoppelung", "Spiegelung" andererseits. Diese Begriffe verdichten, einem flächendeckenden Gewebe gleich, die Oberflächenstruktur des Romans<sup>33</sup>, handlungsintern konkretisieren sie sich in der Dialektik von "Figur" und "Gestalt". Leitmotiv der Niembsch-Suite ist allerdings, dem Gewicht des Don-Juan- / Don Giovanni-Motivs entsprechend, die Liebe. Niemschs Einstellung ihr gegenüber wird bedingt von drei Grunderkenntnissen außerhalb der erzählten Zeit: einmal von der traumatischen Erfahrung, daß auch die eigene Mutter Liebesverhältnisse eingeht, die das Kind in Ödenburg machen muß, als der Pandur sie ihm gleichsam wegnimmt; weiter von der nicht weniger tiefgehenden Furcht, daß die erste Geliebte ihn mit einer venerischen Krankheit angesteckt haben könnte, und schließlich von der flüchtigen Liaison mit der "Weizenhure" Helen in Ohio, die ihn lehrte, daß es "Leidenschaft gibt ohne Hintergrund, die nicht nach dem Echo lechzt".<sup>34</sup> Innerhalb des erzählten Zeitabschnitts wird der liebende Niembsch dann von fünf Schlüsselerlebnissen zunehmend in eine parallele Bahn zu dem mythischen Liebhaber Don Giovanni geschleudert: Die an sich enttäuschende Entdeckung, die Niembsch bei seinem ersten Besuch in Linz nach der Rückkehr von der Amerika-Reise machen muß, daß Zarg nämlich von Anfang an genauestens über sein Verhältnis zu Karoline informiert war, wird bewältigt in einer Pantomime, die nicht nur das Grundprinzip der Wiederholung veranschaulicht und die Wortlosigkeit des Schlusses vorwegnimmt, sondern vor allem auch die Rollen festlegt: Niembsch als Don Giovanni, Karoline als Elvira, Donna Anna und Zerline in einem, und Zarg, der vielmehr der Einsichtige als der Betrogene ist, einer der wenigen, die Niemschs Absichten verstehen, als Leporello.<sup>35</sup> Auf der erzählten Wirklichkeitsebene wird die Realisierung der restlosen Wiederholung versucht in Niemschs Liebesnacht mit der "leibgewordenen Verdoppelung", den Zwillingsschwestern Winterhalter, wobei beide ihm zu einer unentwirrbaren Einheit zusammenzufließen scheinen. Eine Parallele dazu, diesmal allerdings im Bereich des Außerwirklichen angesiedelt, stellt die spiritistische Séance bei Kürner, Niemschs kongenialen Experimentierfreund und Dichterkollegen, dar, während deren der Geist von Don Juan sowohl aus der Seherin als aus Niembsch

spricht. Als Rückfall, als ein letztes Aufbäumen der erkenntnishemmenden Individualität in Niembschs Liebesreigen, erscheint das Juliette-Erlebnis; im Grunde jedoch ist es eine Vertiefung, eine letzte Vorbereitung auf den Abschluß des Experiments, der mit Karolines Sterben in seine entscheidende Phase tritt, enthüllt doch Juliette Niembsch "die Lust als Zeit".<sup>36</sup> Die Schlüsselerlebnisse gipfeln in Karolines Tod; hier wird das Experiment vollendet, alle bisherigen Frauengestalten aus Niembschs Leben, von der Mutter bis hin zu Karoline, fließen ineinander; die sterbende Karoline, die vorher durchaus Niembsch nicht in allem folgen konnte, erweist sich hier als diesem weit voraus: sie vollzieht, mit dem Hinweis auf einen vermeintlichen gemeinsamen Aufenthalt in Prag, der Stadt der Uraufführung von Mozarts "Don Giovanni", die Gleichsetzung von Niembsch und seinem mythischen Vorbild: Niembsch verstummt in wortlosem Erkennen. Niembschs Experiment mißlingt jedoch insofern, als er zwar bei Karolines Tod dem wortlosen Wahnsinn anheimfällt und somit den Stillstand außerhalb der kontinuierlichen Bewegung der Zeit erreicht, dies aber auf Kosten seiner Dichtkunst, ja seiner dichterischen Existenz schlechthin, geht; es gelingt ihm nicht, seine Erkenntnisse für die Dichtkunst fruchtbar zu machen: sein *Don Juan* bleibt Fragment.<sup>37</sup>

Struktur und Form von Härtlings *Niembsch* sind auf den Inhalt abgestimmt. Die Bezeichnung des Romans als "Suite", deren acht "Sätze", wie Mireille Tabah detailliert dargetan hat<sup>38</sup>, den Geschehnissen und Stimmungen des Helden folgen, die "musikalische Struktur", erklärt sich zum einen gewiß aus der Bedeutung, die dem Mozartschen "Don Giovanni" im Rahmen des Geschehens zukommt, zum andern aber auch aus den spezifischen Möglichkeiten der Wiederholung, die der Musik eignen: "Die Geschichte", heißt es in einem Selbstkommentar des Erzählers, zwar in erster Linie auf die Winterhalter-Episode bezogen, gleiche "am ehesten einem Musikstück mit Themen, Variationen, Rückgriffen und Wiederholungen, die Krebsgänge nicht vergessen, Umkehrungen auch ..." <sup>39</sup>, eine Charakterisierung aber, die auch auf das Werk als solches zutrifft. Formal entspricht dem werkinhärenten Niembsch'schen "Experiment" das Ringen um Erkenntnis, ein "experimentelles", reflektierendes Erzählen, ein explizites Ringen um das Erkennen der unterliegenden Strukturen des Niembsch-Stoffes, der sich dem Erzähler immer wieder entzieht: das absichtliche Durchbrechen einer aus Worten konstruierten Scheinobjektivität. Die heimliche Ironie von Härtlings Niembsch-Roman liegt in einer impliziten Inkonssequenz: was dem Dichter Niembsch nicht gelingt, gelingt dem Erzähler Härtling: das Experiment, den Ausbruch aus der Zeit zu verwörtlichen.

Für eine gerechte Einordnung von Härtlings zweiter Auseinandersetzung mit einer historischen Dichtergestalt, dem großen Hölderlin-Roman von 1976, sind die Erkenntnisse, die über die Niembsch-Suite gesammelt wurden, unerlässlich. Die Übereinstimmungen zwischen beiden Werken sind augenfällig: hier wie dort spielt die Geschichte im schwäbischen Milieu, ist die Liebe, besonders solche, die an den Schranken der bürgerlichen Konventionen schmerzlich ihre letztendliche Unerfüllbarkeit erfährt, eben deshalb aber auch dem Dichter zur Inspiration dient, ein Moment von besonderem Gewicht, und mündet schließlich das Dichterleben nach dem Tode der Angebeteten in Wahnsinn. Sogar verknüpft beide Werke ein konkretes Bindeglied, das auch explizit in einem Selbstkommentar des Erzählers als solches hingestellt wird: der Dichter und Arzt Justinus Kerner, der Kürner aus *Niembsch*.<sup>40</sup> Hier wie dort spielt die Zeitproblematik eine wesentliche Rolle, erscheint die Zeit als Erkenntnisheimmung, die es zu überwinden gilt. Doch darf man bei allen Gemeinsamkeiten die Unterschiede nicht übersehen: während in *Niembsch* die Flucht aus der Zeit in den Helden der Erzählung verlegt wurde, der dadurch zur "Experimentierfigur" wurde, die mit dem historischen Lenau nur noch relativ wenig zu tun hatte, zur verfremdeten, enthistorisierten, halbmythischen "Gestalt", die dem mythischen Don Giovanni nacheifert, so ist im Hölderlin-Roman die Bewußtmachung und Durchbrechung der Erkenntnis beeinträchtigenden Zeitschranken ausschließlich eine Angelegenheit des werk-inhärenten Ich-Erzählers. Die Zeit, die es zu entlarven gilt, ist in *Hölderlin* denn auch weniger die erzählte Zeit als vielmehr die Zeit zwischen der erzählten Zeit und der Erzählzeit, die Zeit im Grunde, die sich prononciert in der Literaturgeschichte. Literaturgeschichtsschreibung wird hier als Verschleierung hingestellt; sie hat die Scheinobjektivität, die in *Niembsch* schon als Ausfluß jeglichen historischen Bemühens erscheint, in bezug auf die Dichtergestalten in Worte gefaßt; sie hat die historischen Dichter ihrer Wirklichkeit beraubt, sie "entmenscht", auf das Postament der weltfremden, lebensfernen Klassizität gehoben und daher quasi zu mythischen Gestalten werden lassen. Härtling geht aus von dem halbmythischen, "entmenslichten" Hölderlin der Literaturgeschichte, und versucht, ihn herunterzuholen aus dem Elfenbeinturm, ihn zu "vermenslichen". Sein Roman ist folglich nicht mehr, wie *Niembsch* noch, ein "Experiment"; er ist eine "Annäherung".<sup>41</sup> Härtling will Hölderlins "Schatten werfen"<sup>42</sup>, d.h. dort am literarhistorisch überlieferten Hölderlin-Bild retuschieren, wo die "dürre Philologenphantasie"<sup>43</sup> den Dichter zu einer "schattenlosen" mythischen Gestalt emporstilisiert hat. Die Unzulänglichkeit historischen Erkennens soll auch hier dargetan werden, allerdings anders als in *Niembsch*: kam es 1964 noch auf die "Gestalt"-Werdung an, auf die Angleichung an den

Mythos, um so ein objektives Erkennen zu ermöglichen, ein gutes Jahrzehnt später, im Hölderlin-Roman, ist eine gegenläufige Bewegung festzustellen: nicht mehr soll die "Figur" ihrer individuellen Merkmale entledigt werden, um als überzeitliche "Gestalt" zu erscheinen, vielmehr wird die literarhistorisch kanonisierte "Gestalt", mit historisch belegten, halbfiktiven und fiktiven Individualmerkmalen angereichert, zur "Figur". Hölderlin ist Korrektur des Niembsch'schen Experiments, ja dessen Widerlegung, insofern bei dessen strikter Anwendung auf die Wiedergabe von historisch belegten Lebensläufen jeder erzählerische Impetus versagen muß. Des Umstandes, daß auch die der Zeit abgerungene Wirklichkeit der zur "Figur" angereicherten historischen Dichtergestalt im Grunde eine "gebrochene" Wirklichkeit ist, bleibt Härtling sich allerdings auch hier bewußt:

So denke ich in Formen und Formeln zurück. Erlebt man Daten durch Imagination, kann Wahrheit zur Wirklichkeit werden, doch wiederum eine Wirklichkeit, die zwei Wirklichkeiten umschließt: die des Beschriebenen und die des Schreibenden. Die zweite Wirklichkeit wird immer überwiegen.<sup>44</sup>

Aus dem Versuch der Durchbrechung der Scheinobjektivität im, historisierenden, Prozeß des Denkens, wie er in *Niembsch* gestaltet wurde, ist hier ein Aufzeigen der Scheinrealität bei der Rekonstruktion, und sei es der gewissenhaftesten und lückenlosesten, von Historischem geworden; eine Gegebenheit, die sich, hier weit mehr als dort, auch auf die erzählerische Struktur ausgewirkt hat, und zwar in den zahlreichen auktorialen Einlagen, die eine "Horizontverschmelzung"<sup>45</sup> verhüten sollen.

In seinen Annäherungsversuchen an das gelebte Leben erlebt das erzählerische Ich, wie es sich in den auktorialen Einlagen manifestiert, schmerzlich die erkenntnishemmende Duplizität der Wirklichkeit, wie sie an der Zeit erfahren wird. Das Bewußtsein, daß zum einen das "Finden" des historischen Dichters immer auch "Erfinden" heißt, daß das Geschriebene nachbaut und zugleich neu baut<sup>46</sup>, daß zum andern das Sehen<sup>47</sup> und Denken<sup>48</sup> des darstellenden Subjekts und das des dargestellten Objekts ineinanderfließen, entlarven die rekonstruierte Vergangenheit als vertraute, "bewegte Kopie":

Manchmal träume ich von ihm. Aber so, als träume ich von einem, der gespielt wird von einem andern. Denke ich, nach dem Erwachen, an ihn, ärgere ich mich über meine Vertrautheit mit einer bewegten Kopie.<sup>49</sup>

Das Elaborieren an der Zeitproblematik im Spannungsfeld von "Gestalt", "Figur" und "Bewegung" steht auch hier, wie in *Niembsch* unter Kierkegaardschen Vorzeichen:

Ich weiß, was in diesem Jahr, 1790, auf ihn wartet. Er weiß es nicht. Ich bemühe mich zu erinnern wie er, ihn Schritt für Schritt zu begleiten, aber mein Gedächtnis,



das seines sein will, reicht eben nach vorn, bis zu seinem Ende. Das läßt ihn zur Kunstfigur werden. Wie oft schreibe ich "später", verweise auf seine Zukunft, die für mich geschriebene Vergangenheit ist. Wenn er "später" sagte, zielte er ins Ungewisse. Kierkegaards Erläuterung der Wiederholung umfaßt diese Spannung zwischen den beiden Erinnerungen am ehesten, der des Erzählenden und der des Erzählten: "Wiederholung und Erinnerung sind dieselbe Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung. Denn was da erinnert wird, ist gewesen, wird nach rückwärts wiederholt, wo hingegen die eigentliche Wiederholung nach vorwärts erinnert wird".<sup>50</sup>

Erst die Bewegung, die im Grund gleichzusetzen ist mit dem "Schattenwerfen" der Phantasie, der Erfindung, macht die Gestalt zur Figur, wie umgekehrt in *Niembsch* erst der Austritt aus der Bewegung der Zeit Zugang zum Lebensraum der Gestalt, nml. dem Stillstand und der in ihm gebotenen Möglichkeit der absoluten Wiederholung, verleiht:

Jeden Tag, ehe ich zu schreiben anfangte, blättere ich in der "Chronik seines Lebens", die Adolf Beck mit unvergleichlicher Kenntnis, jedem durch Briefe von und an Hölderlin oder durch andere Dokumente verbürgten Datum folgend, aufgeschrieben hat. Das ist Hölderlins Spur, das hat er erfahren, erlebt. Ich kann es, wenn ich mich anstrengte, an einem Tag lesen, sein ganzes Leben. Während des Lesens beginne ich mich an diesen und jenen Hinweis zu erinnern. Meine Phantasie will sich mit einem Satz nicht zufriedengeben, kombiniert, stellt um, verklammert, wiederholt, läßt von Personen nicht ab, die nur kurz auftauchen, verschwinden und erst später wichtig werden. Das hat alles nichts oder nur sehr wenig mit dem zu tun, was in dem Augenblick, den ich schreibend zu rekonstruieren versuche, in seinem Kopf vorging. Also nehme ich Abstand, erfinde ihn, bewege ihn, lasse ihn so wenig wie möglich wissen von dem, was ich schreibe, [...]!<sup>51</sup>

Der Figur, als Produkt der schöpferischen Phantasie oder jedenfalls als von dieser wesentlich mit bedingt, wird ausdrücklich die Möglichkeit der Bewegung konzidiert:

Ich möchte ihn bewegen können wie eine meiner erfundenen Figuren.<sup>52</sup>

Der Übergang von "Gestalt" zur "Figur", im Falle des kanonisierten Dichters, dessen Ablösung vom "konventionellen Poetenbild"<sup>53</sup>, das die Literaturwissenschaft, die sogar den alten Hölderlin, "den Narren", mystifiziert<sup>54</sup>, geschaffen hat, vollzieht sich durch die Dichtkunst oder allgemeiner noch durch die Einbildungskraft; sie vermag die leblose "Gestalt" zu bewegen:

Es ist diese Stelle, sagte er, ich habe sie, und denken Sie an die steinerne Diana - "mit einem Worte, die Schönheit nackender Gestalt ist der Triumph bildender Kunst, viel für Auge und den ganzen körperlichen Menschen, wenig für den innern. Sie allein ergreift das Unsterbliche nicht. Dazu gehört etwas, was selbst gleich wie unmittelbar von der Seele kommt und ihrer regenden, unbegreiflichen Kraft: Leben, Bewegung. Und dies haben unter allen Künsten allein Musik und Poesie; neigt auch, ihr andern Schwestern, vor diesen Musen."

Das ist hübsch, sagt sie, es muß Ihnen ja auch der Poesie wegen gefallen, aber ich bin entschieden anderer Meinung. Die Poesie besitze nämlich auch ich, selbst

Kobus, es ist ganz einfach unsere Einbildungskraft, und sie kann, wenn sie angeregt ist, jede leblose Gestalt bewegen. Meinen Sie das nicht?<sup>55</sup>

Diesem Zweck der Bewegung der leblosen "Gestalt", indem sie durch die innerhalb der Schranken der Halbfiktivität frei waltenden Phantasie zur "Figur" angereichert wird, ihrer Reduktion auf normalmenschliche Proportionen, dienen in erster Linie die vierzehn (fünfzehn) als "Geschichte" bezeichneten Einsprengsel, deren Sinn bisher in der Forschung nicht enträtselt werden konnte.<sup>56</sup> Zum Teil sind sie erfunden<sup>57</sup>, allerdings handelt es sich dabei auch hier "nicht um Fiktion, die Gestalten farbiger machen will, sondern um Fiktion, die tradierte Verhaltensweisen in Floskeln festhält"<sup>58</sup>, zum Teil sind sie aber durchaus dokumentarisch belegt. Sie schildern Hölderlin als pubertierenden Jüngling, der sich erstmals verliebt, als aufsässigen Klosterschüler, als aufgebrachten Hitzkopf, als den Jakobiner, für den er, wie Pierre Bertaux' Nachforschungen ergeben haben<sup>59</sup>, zweifellos zu halten ist, als Hofmeister ganz im Sinne der zeitgenössischen Komödien, als mutmaßlichen Vater einer natürlichen Tochter, als heimlichen Geliebten der Susette Gontard, als den rastlos Herumirrenden, dessen Geist sich schließlich nach Susettes Tod nach und nach verwirrt. Die "Geschichten" verleihen der Hölderlin-"Gestalt" der (Literatur-)Geschichte erneut einen Alltag; sie verhüten, daß er, obwohl durchaus eine Ausnahme, heroisiert bzw. mythisiert wird.<sup>60</sup>

Eine ähnliche Aufgabe kommt im Grunde auch den auktorialen Einlagen zu, obwohl diese auf den ersten Blick weit eher die zeitliche Distanz ins Bewußtsein rücken. Sie realisieren, bis sich der Wahnsinn Hölderlins offenbart, zunehmend eine "gestaltete Annäherung": während sie zunächst in großer Dichte erscheinen und in nahezu gekünstelter Weise immer wieder den erkenntnisthemmenden Abstand von Erzähler und Objekt des Erzählens betonen, nehmen sie nachher nicht nur zahlenmäßig derart ab, daß sie in der zweiten Hälfte des Romans kaum noch auftreten; sie lassen dazu erkennen, daß die Kluft zwischen den beiden Zeitebenen weitgehend überbrückbar ist.<sup>61</sup> Für den genauen Leser deutet sich dies schon früh an:

Ich erfinde Gestalten, die es gegeben hat. Ich schreibe das Drehbuch zu einem Kostümfilm. Längst ist er mir vertraut. Ich projiziere, nachdem ich in seinen Briefen und Gedichten gelesen habe, meine Gefühle auf seine Handlungen. Es steht alles fest: Am 18. Oktober 1786 ist seine Promotion in das Kloster Maulbronn eingezogen. Ich könnte die Namen derer aufzählen, die zu seinem Jahrgang gehören, berichten, was sie erhofft hatten, - und was aus ihnen geworden ist (meist verdrossene Landpfarrer). Die Forschung war fleißig; die Szene ist ausgeleuchtet. Und wenn es mich vergnügte, könnte ich, eine Truppe von Komparsen in Unruhe versetzen, alles zu bunten Bildern ordnen: die zeremoniellen Auszüge und Einzüge, die Spalieri beim Besuch hoher Personen. Die Kulissen sind noch vorhanden: Denkendorf und Maulbronn. Sicher, man müßte dieses und jenes erneuerte

Fenster, diese allzu moderne Tür, manche Fernsehantenne kaschieren, und es fiel schwer, im Originalton zu drehen, da Autos zu hören sind und ab und zu ein Düsenflugzeug über die alten Bauten jagt; doch in den Momenten der Stille, wenn zufällig der Strom der Autos auf der nahen Straße abreißt, kein Flugzeug kommt, hört man die Vögel singen, das Wasser im Brunnen und, sehr, fern, jemanden rufen. Vielleicht ist es so gewesen. Nein, so war es auch nicht. Er hörte die Welt anders als ich. Sie war leiser, hatte andere Grundgeräusche.

Ich weiß, er wird in zwei Wochen Louise Nast kennenlernen, seine erste Liebe. Ich habe die Briefe der beiden gelesen, und Louise ist vielfach beschrieben worden. Weshalb also fürchte ich mich vor dieser Geschichte? Immer wieder setze ich an, ihn zu finden. Ich möchte ihn bewegen können, wie eine meiner erfundenen Figuren. Ich traue mich nicht, traue es mir nicht zu. Er widersetzt sich mit dem, was er geschrieben hat. Manchmal träume ich von einem, der gespielt wird von einem anderen. Denke ich, nach dem Erwachen, an ihn, ärgere ich mich über meine Vertrautheit mit einer bewegten Kopie. Ich lese in Biographien: "Er setzte sich und sagt", frage mich, weshalb der Biograph seinen längst dahingegangenen Zögling sich setzen läßt, wenn er, weil der Biograph es so will, sagen muß: "Übermorgen, meine liebe Constanze, reisen wir nach Salzburg." Der Biograph hat sich offenbar eine Bühne eingerichtet, auf der sich seine Personen verhalten wie in einem Konversationsstück. Mir fällt ein, daß man auf den Stühlen von damals sehr gerade sitzen mußte; es fällt mir ein, doch wenn ich ihn dann sitzen lasse, später, werde ich nicht daran denken, und er wird sitzen wie ich. Solche Erwägungen holen ihn wieder näher zu mir heran.<sup>62</sup>

Der gemeinsame Hintergrund von Ich-Erzähler und dem erzählten Hölderlin ist diesem Prozeß der Annäherung förderlich, obwohl er nicht selten auch die Erinnerung beeinträchtigt.

Die vollständige "Figurwerdung" der "Gestalt", wie sie mittels der "Geschichten" und der auktorialen Einlagen angestrebt wird, scheitert trotz allem letzten Endes an der geistigen Umnachtung Hölderlins. Hier entzieht sich das erzählte Leben dem Erzähler. Dieser erfährt an der Diskrepanz der beiden Tempi, die in der letzten Phase vor dem offenen Ausbruch des Wahnsinns Hölderlins Existenz prägen, rastloses Dahinleben und damit kontrastierende Ruhe der Dichtungen, bei deren zunehmender Sprödigkeit, wie er allmählich der "Gestalt" verfällt, während ihm die "Figur" entgleitet, kurzum, wie er vor den Rätseln dieses Lebens kapitulieren muß:

Ich kann nicht ohne Einwurf weiterschreiben, denn ich merke, daß ich von seiner Gestalt immer mehr mitgenommen werde, daß der Abstand zwischen ihr und dem Erzähler kleiner wird. Die Spanne, in der ich ihn begleiten, mit ihm denken, seinem Denken und Handeln folgen kann, wird kurz. Es sind nur noch wenige Jahre bis zum Ausbruch seiner Krankheit. Ich habe schon zwei-, dreimal geschrieben: Sein Leben beschleunigt sich. Nun wird es unstet, zu einer Flucht ohne offenbaren Grund. Gegen diese Unrast, dieses hochschnellende Fieber reden mit einer wunderbaren Ruhe die Gedichte an, die er in den folgenden Jahren schreibt. Nahezu alle Texte, die ihn haben groß und unvergleichbar werden lassen, entstehen jetzt. Sie nehmen die Spannung auf, halten sie aus. Sie führen sogar, wie im Fall des "Empedokles", diese Spannung vor.

[...]

Mit dem "Empedokles" ist er dort, wo er hin wollte. Er hat sich entschieden. Für ihn ist das Fertige, Ausgesprochene, Geschliffene unwichtig geworden. Das Gedicht will nicht mehr sein als ein Entwurf (wie die Geschichte, der er zusieht). Ein Entwurf allerdings, der immerfort, mit einer inständigen Geste, über sich hinausweist.

Das kann ich nicht nacherzählen. Ich hole ihn mir zurück: Eine Figur, mit der ich zu entwerfen versuche. Ein Vergangener, der noch nicht zu Ende ist. Ich erläutere nicht seine Gedichte, sondern mit seinen Gedichten allenfalls sein Leben. Ich weiß nicht, ob es mir gelingen wird, die zwei Tempi anschaulich zu machen, die Hast seiner Existenz und den Widerstand seiner Gedichte.<sup>63</sup>

Hölderlins Wahnsinn ist ein Entzug; er ist unerreichbar geworden; der Erzähler kann ihm nicht mehr beikommen.<sup>64</sup> Dies erklärt auch die auffällige Diskrepanz im Buch: für die zweite Hälfte von Hölderlins Leben, die 35 Jahre im Tübinger Turm, begnügt Härtling sich mit gut einem Dutzend Seiten, was knapp ein Dreißigstel des ganzen Umfangs ist. Anders als in *Niembsch* ist der Wahnsinn hier nicht mehr die erreichte Vollendung, das Gelingen des Experiments. Obwohl auch Hölderlin, wie Niembsch, außerhalb der Zeit steht, sträubt sich der Erzähler dagegen, ihn zur "Gestalt" werden zu lassen; gegen einen Mythos des "armen Hölderlin", wie ihn die Literaturgeschichte entwirft, setzt er sich genauso zur Wehr wie gegen die These des "edlen Simulanten"<sup>65</sup>:

Ich erreiche ihn nicht mehr, er hat sich verschlossen. Ich weiß nicht, wie ich dieses Ende, das nicht enden will, erzählen soll.

Die zahllosen Anekdoten fassen ihn nicht. Der arme Hölderlin. Der alte Mann im Turm. Der Vielbesuchte, Vielbestaunte. Das Schaustück: Der wahnsinnige Dichter.

Ich weiß nicht, ob er sich erinnert; was er erinnert. Er hat die Welt, die er packen wollte und die ihm mitspielte, verlassen; vielleicht hat er sie auch nur genarrt.

Die Zeit geht ihn nichts mehr an; sie murmelt erbärmlich das weiter, was er kannte, nur werden neue Namen eingesetzt: Metternich, Wellington, Blücher, Fouché.

Noch als er in Homburg war, schlug Napoleon die Österreicher und Russen bei Austerlitz.

Und kurz vor seinem Tod, im Jahre 1843, zwischen Nürnberg und Fürth fährt schon die Eisenbahn, beginnen junge Leute wieder auf Umsturz zu hoffen, auf Revolution, geht womöglich Sinclairs, Muhrbecks, Seckendorfs Saat auf.

Vielleicht tarnt er sich? Namen kann er sich nicht merken, Gesichter doch. Namen ersetzt er durch hohe, ihn erniedrigende Anreden wie "Majestät" und "euer Hochwohlgeboren". Und oft, wenn man ihn Hölderlin nennt, wird er böse. Er zieht es vor, Scardanelli oder Buonarotti zu sein. Hat er wirklich keine Erinnerung? Hat die ungeheure Wut ihm alle Bilder aus dem Kopf gefegt? Spielt er, will er Rätsel aufgeben? War Buonarotti nur ein klangvoller Name, der in seinem zerstörten Gedächtnis übriggeblieben war? Oder doch eine Botschaft? Verbrüdete er sich wissentlich, den Narren spielend, mit seinem Leidensgenossen, jenem Buonarotti, einem Toscanischen Revolutionär, der erst Robespierre, dann Gracchus Babeuf anhing, dessen "Verschwörung für die Gleichheit" und der, als man ihn, Babeuf und andere vor Gericht stellte, nicht eine seiner Ideen preisgab und auf die Insel Oléron verbannt wurde? Spielt er, weiß er es?



Er hat geschwiegen, und wenn nicht, in fremden Sprachen geredet oder in sardonisch gestelzten Wendungen. Meine Erzählung wehrt sich gegen diese Geschichten. Man hat sie gutwillig, staunend, verehrend in diesen fünfunddreißig Tübinger Jahren gesammelt, verbreitet, bis zur Unkenntlichkeit weitergesponnen, den Namen mystifiziert. Sie geben nichts von ihm wieder.<sup>66</sup>

Sogar hier, wo es am ehesten auf der Hand lag, die Überhöhung zur "Gestalt" zuzulassen, wird noch die "Figurenhaftigkeit" betont.

In Härtlings *Hölderlin* macht sich die durch die Zeit bedingte Erkenntnisproblematik, anders als in *Niembsch*, auf den ersten Blick der chronologischen Erzählweise zum Trotz eher in der Struktur, zumal in den auktorialen Einlagen, als im Inhaltlichen bemerkbar. Der Schein trügt aber. An Hölderlin wird tatsächlich nicht herumexperimentiert wie an Lenau in *Niembsch*. Man soll aber die Retuschierung des tradierten Hölderlin-Bildes, wie Härtling sie in seinem zweiten Dichterroman vornimmt, nicht unterschätzen; sie ist durchaus, von der Intensität her gesehen, der Enthistorisierung Lenaus in *Niembsch* vergleichbar.

\*\*\*

Härtlings "Geschichte" *Die dreifache Maria* (1982), die dritte Dichterdarstellung, die sich erneut um einen "schwäbischen" Dichter rankt, und zwar diesmal um Eduard Mörike, läßt so manches vermissen, was von *Niembsch* her vertraut ist. Die Zeit- und Erkenntnisproblematik, die diese Werke prägte, das Wechselspiel von der stetig dahinfließenden Zeit und dem unerreichbaren Stillstand außerhalb dieser, das Ringen um Wiederholung, Verdoppelung; es schien hier alles ausgespart zu sein. Zwar könnte im Titel noch etwas von Verdoppelung anklingen und dürfte die achronologische Anordnung der Kapitel die Fragwürdigkeit zeitbedingten Verstehens verbildlichen, zwar ist einmal, recht unverfänglich übrigens, die Rede von "geschriebener Wiederholung"<sup>67</sup>, alles in allem jedoch kann man sich zunächst des Eindrucks nicht erwehren, daß *Die dreifache Maria* weitgehend außerhalb des von *Niembsch* und *Hölderlin* konstituierten Zusammenhangs steht. Nichts ist allerdings weniger der Fall: der oberflächliche Betrachter erliegt durchaus einer Täuschung. Einmal sind auch hier die Komponenten thematischer Art anzutreffen, die bereits *Niembsch* und *Hölderlin* verbanden: das schwäbische Milieu und die Liebe als die bestimmende Gewalt, die jeweils den entscheidenden Umschwung herbeiführt. An die Stelle des Wahnsinns, in dem die "Gestalt" *Niembsch* ihre Vollendung fand und die "Figur" *Hölderlin* sich dem Zugriff entzog, ist bei Härtlings Mörike jedoch ein dumpfes, wenig produktives Dahinleben in einer *ménage à trois* geworden, eine Existenz, geprägt von kleinbürgerlichen Verhältnissen,

von Melancholie, innerem Unrast, Unstetigkeit und Flucht. Zum anderen tritt auch hier ein "Vermittler" auf. Wie der Dichter und Arzt Justinus Kerner *Niembsch* und *Hölderlin* verknüpfte, so ist in der *Dreifachen Maria* wiederum ein versteckter Hinweis Härtlings anzutreffen auf den Zusammenhang seiner Dichterdarstellungen; er konkretisiert sich in dem Arzt Gmelin, der den umnachteten Hölderlin in Tübingen behandelte, sich dort aber ebenfalls um die verstörte, von Mörike verlassene Maria Meyer kümmert.<sup>68</sup> Über Gemeinsamkeiten solcher Art hinaus vermittelt die Entstehungsgeschichte von Härtlings Mörike-Buch Aufschlüsse über den größeren Kontext, in den das Werk gehört. Ein nie veröffentlichter erster Entwurf wies eine ähnliche Art von problematisierendem Erzählen auf, wie es in *Hölderlin* die Horizontverschmelzung verhüten soll: Abschnitte aus Mörikes Leben sollten sich mit Werkstattberichten Härtlings abwechseln, so daß auch hier das Ringen um ein historisches Erkennen sich erzählerisch gestaltete.<sup>69</sup> Einen zweiten Entwurf stellen die Ende 1981 unter dem bezeichnenden Titel *Der doppelte Eduard* im "Merkur-Forum Literatur" abgedruckten "Etüden zu einer Mörike-Erzählung" dar.<sup>70</sup> Hier kuriert der Studienrat Eduard Kiessling sich aus einer tiefen seelischen Krise an seinem Namensvetter, dem Dichter Eduard, gesund, indem er versucht, die widerstrebende, im "literarischen Rahmen" festgefahrene historische "Gestalt" zu bewegen, ihr beizukommen, wobei Mozarts Don-Giovanni-Musik ihm eine wichtige Stütze ist; vermittelt sie doch "Stimmen, die unmittelbar jenes schwingende Nichts, das wir als Seele bezeichnen, anschlagen".<sup>71</sup> In eben diesem Spannungsfeld von "Erkennen", "Gestalt" und "Don Giovanni", das die Entstehungsgeschichte der *Dreifachen Maria* absteckt, ist auch die endgültige Buchfassung anzusiedeln. Dabei ist die Titeländerung gegenüber dem zweiten Entwurf vielsagend: jetzt wird nicht mehr versucht, den Dichter Mörike als literarhistorisch festgelegte "Gestalt" in Bewegung zu versetzen, wie noch die Hauptperson im Hölderlin-Buch, obwohl das Hauptinteresse zweifellos auch hier in erster Linie dem Dichter gilt; "gestalthafte" Züge weist vielmehr Mörikes "wanderndes Ich, ... ohne Halt, ohne Ruhe"<sup>72</sup>, die rätselhafte "erste" Maria, Maria Meyer, auf, die Angebotete, die er dichterisch zu Peregrina und zu Elisabeth in *Maler Nolten* überhöht, und die ihrerseits "in ihm allein die schönere Seite ihres Wesens" wiedererkennt<sup>73</sup>: vom Dichter zunehmend als "Gestalt" erfahren, je mehr sie sich auf Peregrina hin entwickelt, vermag sie diesen schöpferisch zu befruchten; als Maria Kohler zur Alltäglichkeit, zur "Figur", abgesunken, gefährdet sie dessen Poesie.

Die Begriffe "Figur" und Gestalt kommen als solche in der spezifischen Bedeutung, die ihnen von *Niembsch* und *Hölderlin* her eignet, in der *Dreifachen Maria* nicht vor<sup>74</sup>, zahlreiche Merkmale weisen Maria Meyer aber als zur "Gestalt" prädisponiert aus: sie ist "geheimnisvoll"<sup>75</sup>, hat,

“was sie gewesen war und sein wollte, aus ihrem Gedächtnis” gelöscht<sup>76</sup>; sie “kommt wie aus einem Lied”<sup>77</sup>, ist “ohne Herkunft, ohne Geschichte”<sup>78</sup>, lebt “wie ein Kind und doch wissender als alle”.<sup>79</sup> Derart halbmythisch läßt sie sich, wie Niembsch gegen Ende seines Experiments, mit Don Juan / Don Giovanni gleichsetzen, mit dem sie auch in Mörikes Träumen verschmilzt, was zugleich als Ansatz zur figurenperspektivischen Rezeption der späteren Mozart-Novelle des Dichters zu verstehen ist:

Während der Ouvertüre hielt er die Augen geschlossen. Als er sie öffnete, sah er Don Giovanni, Leporello, Dona Anna.

“Keine Ruh bei Tag und Nacht”.

Es ist nicht Giovanni, dem er, ihn kennend, zuschaut. Er hat sich verändert, das Wesen Marias angenommen. Es ist gleich, wen sie fängt und an sich fesselt. Es ist diese unersättliche, verzweifelt triumphierende Liebe, die sich willkürlich am andern entzündet und dann nur noch das Feuer sucht. Es ist seine Maria. Als das Höllenfeuer Don Giovanni oder Maria verschlang, drängte es ihn, ihr zu folgen. Aber sie könnte, dachte er, als eine andere, als Peregrina zurückbleiben.<sup>80</sup>

Wie der mythische Frauenheld, der sich rastlos von einer Liebschaft in die andere stürzte, ohne langes Verweilen und ohne persönliche Anteilnahme, wird auch sie geprägt von Rastlosigkeit, von einer ständigen Unruhe, die sich auf Mörike überträgt und bei ihm immer wieder die Flüchte auslöst, die so bezeichnend sind für seine “hypochondrische Exaltation”.<sup>81</sup> “Rastlosigkeit” / “Unruhe” und “Flucht” durchziehen, so ist zunächst einmal festzuhalten, leitmotivisch das Buch.

Das erneute Zurückgreifen auf den Don-Juan-Stoff, eingebettet im Wechselbezug von “Gestalt” und “Figur”, rückt *Die dreifache Maria* in die Nähe der Niembsch-Suite. Bei allen Gemeinsamkeiten sind jedoch die Unterschiede unübersehbar: *Die dreifache Maria* ist eher eine Umkehrung von Niembsch, als daß sie ein Ausbau der dort angelegten Gedanken wäre. Ging es dort um das absolute Erkennen und die Möglichkeiten, dies mit dichterischen Mitteln einzufangen, ein Experiment, das mißlingen muß und den Dichter in Wortlosigkeit enden läßt, so handelt es sich hier um die Anreize, die der angehende Dichter braucht, um sich endgültig der Poesie verschreiben zu können, und um sein Ringen um den Erhalt seines Dichtertums.

Den “Umkehrcharakter” der *Dreifachen Maria* stellt am treffendsten das Dreiererlebnis von Mörike, Maria Meyer und Lohbauer im Ludwigsburger Gartenpavillon unter Beweis, das nicht nur von seinem Bezug zum Titel her seine zentrale Bedeutung herleitet. Schon aus der personellen Besetzung geht hervor, daß es als Gegenstück zu Niembschs Verdoppelungsexperiment mit den Zwillingen Winterhalter konzipiert ist; gab dieser sich gleichzeitig mit zwei Frauen ab, so verbringt Maria die Nacht mit zwei Männern. Obwohl beide Szenen ähnlich enden, in

bezeichnender Lautlosigkeit nämlich, dem Vorboten der "Gestaltwerdung", so glaubt Niembsch, das Gelingen des Experiments der Verdoppelung / Wiederholung verzeichnen zu dürfen ohne jegliche Bezugnahme zu seiner Dichtkunst, während für Mörike die nach dem Liebesakt zu dritt lautlos im mondbeschiedenen Garten tanzende Maria, - eine Vorwegnahme der Eingangssituation des Gedichts "Abschied" aus dem Peregrina-Zyklus ("Ein Irrsal kam in die Mondscheingärten einer einst heiligen Liebe") übrigens - sich eben um seiner Dichtkunst willen verdreifacht: sie bleibt einmal die "historische" Maria Meyer; sie wird darüber hinaus — die sich verlangsamenden Bewegungen der Tänzerin deuten es an<sup>82</sup> -, dichterisch zur "Gestalt" überhöht, als Peregrina (und Elisabeth) zur Muse seiner Dichtkunst, während sie gleichzeitig, weil die Intensität, mit der der Dichter sie in der Liebesnacht erlebte und die sie zur Peregrina werden ließ, nicht wiederholbar ist, von dem Moment an, da sie sich selbst vergessen hat, und später auch als Maria Kohler, zur "Figur" geworden, eine existentielle Bedrohung seiner Dichtkunst darstellt, und es somit fortan gilt, sie zu fliehen, damit der Peregrina kein Abbruch getan werde.

Es ist Johannes Maassen nicht zuzustimmen, wenn er in seiner Rezension der *Dreifachen Maria* das "Triochen" als etwas, das "wir bisher doch nicht hatten", deklariert und die "sexuell-erotischen Szenen" als "modisch gefärbt" und "allmählich voraussagbar" glaubt herunterstufen zu müssen.<sup>83</sup> Keinesweg macht sich hier bloß Kolportagehaftes breit, und erst recht nicht wäre der Dichter aus Stoffmangel oder aufgrund versiegender Inspiration der phantasielosen Wiederholung verfallen. Es ordnet sich alles in den größeren Sinnzusammenhang der Härtlingschen Trilogie der Dichterdarstellungen ein, in der es im Rahmen der Dialektik von "Figur" und "Gestalt", von "Stillstand" und "Bewegung" seinen festumrissenen Platz hat. Es hieße vielleicht nicht einmal, die Tragweite des Titels von Härtlings Mörike-Buch zu überstrapazieren, wenn man das Adjektiv "dreifach" unter anderem auch als einen Hinweis auf den Trilogiecharakter und die Zusammengehörigkeit der Härtlingschen Dichterdarstellungen ansehen wollte. Ob in ähnlichem Sinne die ansonsten, das heißt über die bloße Staffierung der den Dichter umgebenden Umwelt hinaus, kaum einzuordnenden Anspielungen auf Mörikes "Märchen vom Sichern Mann"<sup>84</sup>, in dem der Titelheld ja bekanntlich dreimal dem Teufel den Schweif ausrauft, zu verstehen wäre, ist allerdings fragwürdig; dies würde nicht nur voraussetzen, daß der Autor sich als "Sicherer Mann" sähe, sondern könnte auch implizieren, daß als Teufel der Leser herzuhalten hätte; daß diesem aber mit den drei Dichterdarstellungen *Niembsch*, *Hölderlin* und *Maria* "ein Leides" getan worden wäre, ist angesichts des Vergnügens, das die Lektüre von Härtlings Zeit- und Erkenntnisexperiment bereitet,



entschieden zu verneinen. Man muß Maassen jedoch zugestehen, daß im einzelnen durchaus Abstriche vorzunehmen sind; nach der anspruchsvollen Darstellung und der auch formal bis ins letzte Detail durchkonstruierten Erzählung der Niembsch-Suite, nach dem Engagement des Hölderlin-Romans, fällt die letzte Komponente der Härtlingschen Dichter-Trilogie, *Die dreifache Maria*, ab: das Buch bietet stellenweise tatsächlich kaum mehr als eine Paraphrase von Mörike-Briefen oder von seinen Gedichten, besonders von denen aus dem Peregrina-Zyklus: das Engagement des Hölderlin-Romans hat sich hier nicht durchweg zu behaupten gewußt.

\*\*\*

Im vorhergehenden wurde auf die Grundgedanken, die Härtlings drei Dichterdarstellungen zur Trilogie zusammenschmiedeten des öfteren Bezug genommen. Neben den wiederholt angesprochenen Gemeinsamkeiten stofflicher und motivlicher Art läßt sich eine übergreifende thematische Perspektive herausarbeiten: problematisiert wird in doppelter Brechung das Schreiben an sich, einmal als Dichtertum der dargestellten historischen Person, zum anderen als Schreibsituation des modernen Autors im Umgang mit historischen Stoffen. Letzterer Problembereich ist dabei vordergründig, was sogar noch bestätigt wird, wo der moderne Erzähler sich im historischen Dichter spiegelt, und kann im Grunde reduziert werden auf die poetologisch angehauchte Frage nach den Möglichkeiten historischen Erkennens, nach dem Verhältnis von Historiographie und Fiktion sowie nach den Grenzen und den Berührungspunkten von Dichtung und Geschichtsschreibung, wobei vorausgesetzt wird, daß "Objektivität" in der Auseinandersetzung mit historischen Stoffen letzten Endes unmöglich ist. Die theoretische Position, in der Härtlings diesbezügliche Überlegungen wurzeln, knüpft an zwei Traditionszusammenhänge an, auf deren Bedeutung für sein literarisches Schaffen er gelegentlich selber angespielt hat: zum einen ist dies die strukturalistische Auffassung von Geschichtsschreibung, zum anderen die Kierkegaardsche Philosophie, besonders insofern sie in dessen pseudonymen Schriften enthalten ist. Ausgeschwiegen hat er sich dagegen meines Wissens über den konkreten Anstoß zu seiner Beschäftigung mit dieser Thematik und über die Zielrichtung seines Bemühens.

Die Frage nach seiner Auffassung über das Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Geschichtsliteratur, die ihm 1980 in einem Interview gestellt wurde, hat Härtling, indem er das Verdienst solcher Art von Geschichtsschreibung herausstrich, dahingehend beantwortet, daß er

besonders die Anwendung strukturalistischer Methoden in diesem Bereich befürworte:

Es gibt einen Bereich in der Geschichtswissenschaft, der der Literatur ganz nahe scheint, aber weit, weit weg von ihr ist. Im letzten Jahr diskutierten über dieses Thema in Konstanz Autoren und Historiker. Es war ein desaströses Gespräch, denn es zeigte sich, daß die Historiker die Autoren nicht verstanden, überhaupt nicht verstanden, weil sie der Meinung waren, daß die Geschichtswissenschaft, die gleichsam Epochen durchschreibt, abschreibt, die auch epochal denkt, so verfährt wie der Erzähler, der Romancier. Das ist ein Trugschluß. Denn es wird keinen Romancier geben — auch nicht Stendhal, Flaubert, Fontane im 19. Jahrhundert —, der nicht unausgesetzt Zweifel an seinem Stoff hätte und diesen Zweifel, man denke an Flaubert, unaufhörlich ins Formale übersetzt, der also dem Leser die Zweifel mitteilt. Während der Historiker, der zur selben Zeit schrieb, Mommsen und andere, bis Golo Mann heute, *zweifelsfrei* Geschichte mitteilt. Ich sage das ganz ironisch, aber er tut es. Anders ist es bei den Strukturalisten, weil die begriffen haben, daß Geschichte nicht, wie ich vorhin schon sagte, Vorwissen oder Herrschaftswissen bedeutet, oder einsinnige Heldenbeschreibung, sondern daß Geschichte etwas mit dem Kollektiv zu tun hat, mit dem anonymen, nicht sichtbar gewordenen, aber als Partikel in der Geschichte gewesenem, und daß diese Ordnungen oder Unordnungen von Einzelteilen, auch die Zuordnungen, ein Teil der Geschichte sind, daß die eigentlich erst Geschichte auslösen und machen und nicht die, die wie Fettflecke auf dieser Suppe schwimmen.<sup>85</sup>

Tatsächlich ist in Härtlings "Methode", wie er sie im Umgang mit Historischem, zumal in *Niembsch*, handhabt, manches Element nachweisbar, das als "strukturalistisch" gelten könnte, wenn überhaupt eine eindeutige Zuordnung möglich ist bei einer philosophischen Strömung, zu der sich nicht einmal ihre prononciertesten Exponenten vorbehaltlos bekennen; so wäre etwa die Problematisierung von Geschichtlichkeit diesem Rahmen einzugliedern, weiter der "Antihistorismus" und die Ablehnung einer Dialektik der Geschichte, insofern diese aus den Komplementärbegriffen "Stillstand" und "Wiederholung" sprechen, in denen wiederum die Nietzschesche Auffassung von der "ewigen Wiederkehr" anklingt, dann auch nicht zuletzt die Bewußtmachung der die Erkenntnis beeinträchtigenden Subjektivität und der Versuch, diese "individuelle" Subjektivität durch eine "anonyme" Subjektivität zu ersetzen, wie Härtling es in der Supponierung der "Gestalt" unternimmt.<sup>86</sup> Müßte man den strukturalistischen Einflüssen, denen Härtling ausgesetzt war, auf den Grund gehen, so wäre wohl am ehesten an Claude Lévi-Strauss zu denken, dessen Mythos-Begriff die Härtlingsche "Gestalt"-Auffassung ganz offensichtlich in manchem verpflichtet ist, und der auch selber 1964 im Erscheinungsjahr von *Niembsch* im ersten Teil seiner *Mythologiques*<sup>87</sup>, mit dem Titel *Le cru et le cuit*, und auch später noch, den Zusammenhang von Mythos und Musik betont<sup>88</sup>, wie ihn die Niembsch-"Gestalt" an Mozarts "Don Giovanni" erlebt, wobei zudem das Werk des Franzosen, wie *Niembsch*, eine übergreifende musikalische Struktur aufweist.

Härtlings Flirt mit strukturalistischem Gedankengut ist nicht lange ungetrübt geblieben. Schon in *Hölderlin* zeigt sich eine merkwürdige Zweigleisigkeit: während immer wieder in den auktorialen Einlagen explizit die letztendliche Unmöglichkeit der objektiven historischen Darstellung hervorgehoben wird, ist die Selbstverständlichkeit und die Unbefangenheit, mit der die "Figur" Hölderlin rekonstruiert wird, implizit eine Widerlegung aller Vorbehalte des Ich-Erzählers. Was "Annäherung" heißt, kaschiert eine weitgehende Abwendung von der älteren, strukturalistisch geprägten Position, deren rigoristische Anwendung im Bereich der Halbfiktivität zu erzählerischer Sterilität geführt hätte, zum Bankrott der historischen Dichtung als Dichtung, bestenfalls noch zur Verwischung der Grenzen von Geschichtsliteratur und Geschichtsschreibung: dies hat Härtling klar erkannt, indem er Hölderlin, aus Liebe zum historischen Objekt, dem Dichter, dessen Werk ihn begeisterte, und aus erzählerischem Impetus, nicht wie Niembsch zur abstrakten "Experimentierfigur" machte. Bleibt schließlich noch die Frage zu beantworten, ob in der Hinsicht *Die dreifache Maria* ein Rückfall wäre, ein Zurückgreifen auf die in *Hölderlin* größtenteils aufgegebenen Positionen. Dazu ist ein Blick zu werfen auf den zweiten Traditionszusammenhang, zu dem sich Härtling ausdrücklich bekannt hat: die Kierkegaardsche Philosophie.

Seinem *Niembsch* hat Härtling ein Motto vorangestellt, das von Kierkegaard stammt und "Erinnerung" sowie "Wiederholung" zueinander in Beziehung setzt. Es handelt sich um eine Stelle aus dem ersten Absatz von Kierkegaards 1843 unter dem Pseudonym Constantin Constantius veröffentlichter Schrift *Gjentagelsen. Et forsøg i den eksperimenterende psykologi* (*Die Wiederholung. Ein Versuch in der experimentierenden Psychologie*)<sup>89</sup>, um eben die Zeilen, die wie bereits festgestellt, auch in *Hölderlin* herangezogen wurden:

Wiederholung und Erinnerung sind dieselbe Bewegung nur in entgegengesetzter Richtung. Denn was da erinnert wird, ist gewesen, wird nach rückwärts wiederholt, wohingegen die eigentliche Wiederholung nach vorwärts erinnert wird.<sup>90</sup>

"Wiederholung" ist ein, wenn auch keineswegs eindeutiger, Schlüsselbegriff in Kierkegaards Ästhetik, mittels dessen dieser u.a. Kunst und Zeitlichkeit zueinander in Bezug setzt.<sup>91</sup> In unserem Zusammenhang möge genügen, daß Kierkegaard in seiner Schrift mit dem entsprechenden Titel nur dem Dichter die Möglichkeit der Wiederholung mit der ihr innewohnenden glückbringenden Wirkung einräumt, dazu ist jedoch in der Liebe Entsagung vonnöten, die sich in der Flucht, im freiwilligen Entzug realisiert. Der Dichter wird vom "Allgemeinen" als die "berechtigte Ausnahme" präsentiert, durch die "die Epoche sich ihrer Situation bewußt" wird:

Die Ausnahme denkt, indem sie sich selbst durchdenkt, zugleich das Allgemeine; sie wirkt, indem sie sich selbst durchwirkt, für das Allgemeine; sie erklärt das Allgemeine, indem sie sich selbst erklärt. Die Ausnahme erklärt also das Allgemeine und sich selbst; und wenn man das Allgemeine recht studieren will, braucht man sich bloß nach einer berechtigten Ausnahme umzusehen. Die legt alles viel deutlicher an den Tag als das Allgemeine selbst. Die berechnete Ausnahme ist versöhnt im Allgemeinen.

[...]

Wenn man, wie gewöhnlich, das Allgemeine nicht mit Leidenschaft denkt, sondern nur mit einer bequemen Oberflächlichkeit, merkt man die Schwierigkeit freilich nicht. Die Ausnahme denkt das Allgemeine mit energischer Leidenschaft.

Wird nun das Verhältnis zwischen dem Allgemeinen und der Ausnahme richtig erfaßt, so tritt eine neue Rangordnung ein, und die arme Ausnahme, falls sie sonst etwas taugt, kommt (wie das stiefmütterlich beiseite geschobene Mädchen im Märchen) wieder zu der ihr gebührenden Ehre.

Eine solche Ausnahme ist der Dichter (der freilich nur den Übergang bildet zu den eigentlichen, aristokratischen Ausnahmen, zu den religiösen Ausnahmen).

[...]

Eines Dichters Leben beginnt im Kampf mit dem ganzen Dasein. Es gilt also, eine Beruhigung oder eine Berechtigung zu finden. Denn das Erste muß immer sein daß er verliert; wenn er sogleich siegen will ist er unberechtigt. Mein Dichter findet eine Berechtigung dadurch: daß ihn das Dasein gerade in dem Augenblick absolviert, wo er sich gleichsam selbst vernichten will. Seine Seele gewinnt nun einen religiösen Anhang. Das ist es was ihn eigentlich trägt, obgleich es nie zum Durchbruch kommt.

[...]

Er erklärt das Allgemeine als die Wiederholung, und doch versteht er selbst die Wiederholung auf andere Weise; denn während die Wirklichkeit die Wiederholung wird (!), wird für ihn die Wiederholung die zweite Potenz seines Bewußtseins.

Er hat (was wesentlich zu einem Dichter gehört) eine Leidenschaft gehabt; aber diese ist ganz zweideutig: glücklich, unglücklich, komisch, tragisch. Im Blick auf das Mädchen kann alles komisch werden. Da er vornehmlich sympathetisch affiziert war, hat sein Leiden zum großen Teil darin bestanden daß die Geliebte litt. Hat er sich in dieser Hinsicht geirrt, so tritt das Komische hervor. Sieht er dagegen auf sich selbst, so zeigt sich das Tragische; wie auch, wenn er die Geliebte ideell denkt. Er hat von der ganzen Liebesgeschichte eine Idealität zurückbehalten, der er einen beliebigen Ausdruck geben kann. Doch verbleibt es immer bei der bloßen Stimmung, weil er keine Faktizität hat. Er hat ein Bewußtseinsfaktum; oder vielmehr: er hat kein Bewußtseinsfaktum, sondern eine dialektische Elastizität, die ihn produktiv in Stimmung machen wird. Während er dieser Produktivität nach außen lebt, wird er getragen von etwas unaussprechlichem Religiösem. [...] aber in dem Augenblick da die einstweilige Suspension seiner Existenz gehoben wird bekommt er sich selbst wieder (doch als Dichter) und das Religiöse geht zugrunde (wird wie zu einer unaussprechlichen Unterlage seines Lebens).

Hätte er einen tieferen religiösen Hintergrund gehabt, so wäre er nicht Dichter geworden. Dann hätte alles religiöse Bedeutung bekommen.<sup>92</sup>

Der Begriff "Ausnahme" hat bei Kierkegaard somit ästhetische und religiöse Konnotationen, was auch die Gegenüberstellung von Hiob einerseits und vom angehenden Dichter andererseits in *Wiederholung* bestätigt: ihnen beiden ist die Wiederholung zuteil geworden. Härtling



stützt sich, besonders für sein Niembsch-Experiment, auf die ästhetische Komponente: derjenige, der die "Wiederholung" und den "Stillstand" versucht, sich als "berechtigte Ausnahme" der Zeitlichkeit entziehen will, ist nicht umsonst ein Dichter. Wenn es bei Kierkegaard heißt, daß "ein Mensch (sich) nicht so verdoppeln" lasse, daß nur der Geist dies vermöge, und zwar "vollkommen nur in der Ewigkeit, nicht in der Zeit"<sup>93</sup>, so glaubt man *Niembsch* zu lesen.

Kierkegaard hat Härtling nicht nur den Problemkomplex der "Wiederholung" vermittelt, auf ihn ist auch die spezifische Auffassung von Don Juan bzw. von Mozarts "Don Giovanni", wie sie sich in *Niembsch* und in der *Dreifachen Maria* bemerkbar macht, zurückzuführen, und somit wesentliche Aspekte der Dialektik von "Figur" und "Gestalt". Im ersten Teil von *Enten - Eller (Entweder - Oder)*, 1843 erschienen unter dem Pseudonym Viktor Eremita, beschäftigt sich der Däne ausführlich mit Mozarts "Don Giovanni" und dem Don-Juan-Stoff<sup>94</sup>, und zwar handelt es sich auch hier um das Verhältnis von Ästhetik und Zeitlichkeit, gilt es doch das Wesen der Klassizität zu bestimmen. "Don Giovanni" ist dabei in Kierkegaards Augen der Inbegriff des klassischen Kunstwerks, dem nichts Gleichrangiges an die Seite gestellt werden kann, ja das absolute Kunstwerk schlechthin. Je abstrakter die Idee ist, die das Kunstwerk realisiert, und je abstrakter das Medium ist, in dem es sie realisiert, desto wahrscheinlicher ist es, daß es als klassisches Kunstwerk einzigartig dasteht, d.h. unwiederholbar ist, in dem Sinne, daß ihm nicht gleichzukommen ist. Die Idee ist abstrakter, je mehr sie sich vom Historischen entfernt, das Medium ist abstrakter, je weniger es der Sprache nahe steht:

Je abstrakter, je ärmer die Idee, je abstrakter, je ärmer das Medium: desto größer die Wahrscheinlichkeit, daß eine Wiederholung nicht auftritt, desto größer die Wahrscheinlichkeit, daß die Idee die ihren Ausdruck gefunden, ihn nun auch ein für allemal gefunden hat. Je konkreter und je reicher die Idee und das Medium: um so größer die Wahrscheinlichkeit einer Wiederholung. Wenn ich nun die verschiedenen klassischen Werke zusammenstelle, ohne jede Rangordnung, da sie alle gleich hoch stehen, so wird es sich doch zeigen, daß die eine Sektion mehr Arbeiten zählt oder doch möglicherweise zählen könnte als die andere.

Ich will das noch etwas weiter ausführen. Je abstrakter die Idee, desto geringer die Wahrscheinlichkeit einer Wiederholung. Wie wird aber die Idee konkret? Dadurch, daß sie vom Historischen imprägniert wird. Darum: je konkreter die Idee, desto größer die Wahrscheinlichkeit. Ebenso: je abstrakter das Medium, desto geringer, je konkreter, desto größer die Wahrscheinlichkeit der Wiederholung. Was aber heißt das: das Medium ist mehr oder weniger konkret? Das heißt nichts anderes, als daß es sich mehr oder weniger der Sprache nähert oder zu nähern scheint. Denn das allerkonkreteste Medium ist die Sprache.<sup>95</sup>

Mozart hat in seinem "Don Giovanni" die abstrakteste Idee, die es gibt, die der sinnlichen Genialität, in einem relativ abstrakten Medium, dem der Musik, zum Ausdruck gebracht, und das Werk damit, als endgültige

Gestaltung des Stoffes, in eine unerreichbare Klassizität, als nahezu absolutes Kunstwerk, entrückt:

Welche Idee ist die abstrakteste? Die abstrakteste Idee die sich denken läßt ist die sinnliche Genialität. Und durch welches Medium läßt sie sich darstellen? Einzig und allein durch die Musik. Sie läßt sich nicht in der Skulptur darstellen, denn sie ist eine Bestimmung der Innerlichkeit in sich selbst; sie läßt sich nicht malen, denn sie kann nicht in einem bestimmten Umriß gefaßt werden; sie ist eine Kraft, ein Sturm, ist Ungeduld, Leidenschaft usw., etwas durchaus Lyrisches; doch ist sie nicht in einem Moment, sondern in einer Sukzession von Momenten; denn wäre sie in einem Moment, so ließe sie sich abbilden oder malen. Daß sie in einer Sukzession von Momenten ist, darin drückt sich ihr epischer Charakter aus; und doch ist sie nicht episch im strengen Sinn: sie ist zu weit, als daß sie zum Wort kommen könnte; sie bewegt sich beständig in der Unmittelbarkeit. In Poesie läßt sie sich also nicht darstellen. Das einzige Medium, das sie darstellen kann, ist die Musik. Die Musik trägt nämlich ein zeitliches Moment in sich, verläuft aber doch im eigentlichen Sinn nicht in der Zeit. Das Geschichtliche in der Zeit kann sie nicht ausdrücken.

Die vollendete Einheit dieser Idee und der dazu gehörenden Form haben wir nun in Mozarts Don Juan. Und gerade weil die Idee so ungeheuer abstrakt, weil auch das Medium abstrakt ist, so besteht keine Wahrscheinlichkeit, daß Mozart je einen Konkurrenten bekommen wird.<sup>96</sup>

“Don Giovanni” / Don Juan, dem, als Verkörperung einer reinen Idee, nichts mehr von Individuum anhaftet, nähert sich der “Gestalt”-Auffassung, wie sie besonders ausgeprägt in Härtlings *Niembsch* zu finden ist.<sup>97</sup> Dazu muß allerdings bemerkt werden, daß es Härtling, dort wo er sich mit “Don Giovanni” / Don Juan auseinandersetzt, weniger um die “sinnliche Genialität” oder, wie es bei Kierkegaard auch heißt, um das “unmittelbar Erotische”<sup>98</sup> geht, als vielmehr um die Idee des absoluten Kunstwerks. Nur so erklärt sich, daß er den historischen Lenau verfremdet, ist doch die abstrakte Idee geschichtsfern, und daß Niembsch in Wortlosigkeit verstummt, gilt ja die Sprache als das konkreteste Medium.

Betrachtet man *Niembsch*, *Hölderlin* und *Die dreifache Maria* vor dem Hintergrund von Härtlings geistesgeschichtlicher Ahnengalerie, so erweist sich *Niembsch* als ein Amalgam, in dem zwar Kierkegaardsches Gedankengut die Hauptkomponente darstellt, - wenn auch womöglich weniger eine unmittelbare Beschäftigung mit Kierkegaard, als vielmehr Max Frischs *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (1952/53; 1961) den eigentlichen Anstoß zum Werk gegeben hat<sup>99</sup> - in dem aber zugleich in der Problematisierung des historischen Erkennens Strukturalistisches anklingt. In *Hölderlin* entwirrt sich das Gemisch insofern, als die Erkenntnisproblematik sich vorwiegend auf Formal-Strukturelles beschränkt und sich zudem als “gestaltete Annäherung” selber relativiert. In der *Dreifachen Maria* schließlich wird das absolute Kunstwerk, Mozarts “Don Giovanni”, ohne, Rasonieren erlebt im Umgang mit

Maria, und dient es bloß noch - indirekt - dazu, die "dichterische Existenz" freizulegen, den angehenden Dichter zu aktivieren. Das Werk liest sich, mit seiner Betonung von "Flucht" und "Melancholie", geradezu als Illustration zum Werdegang des dichterisch begabten Jünglings in Kierkegaards *Wiederholung*. Von *Niemsch* über *Hölderlin* bis hin zu der *Dreifachen Maria* macht sich zunehmend eine Absage an die Geschichtsschreibung zugunsten des Dichtertums, eine Absage an die Problematisierung des historischen Erkennens zugunsten des "unproblematischen", poetischen Gleichnisses bemerkbar. Es wäre gewiß überspitzt, hier von einer allmählichen Überwindung strukturalistischer Positionen aus dem Geiste Kierkegaards sprechen zu wollen; es zeichnet sich aber in den Härtlingschen Dichterdarstellungen unverkennbar eine Entwicklung ab, in der Kierkegaardsches Gedankengut die Konstante und das Bindeglied schlechthin ist über Jahrzehnte hinweg. Die wiederholte Beschäftigung mit dem Dichterleben und dessen Historizität hat dem Autor Härtling die Erkenntnis gebracht, daß Dichtertum sich in der historischen Rückschau nicht so sehr analysieren läßt, als vielmehr künstlerisch-gestalterisch nachvollziehen und nachempfinden.

#### Anmerkungen

1. Vgl. Peter Beicken: "Neue Subjektivität": Zur Prosa der siebziger Jahre. In: Paul Michael Lützeler / Egon Schwarz (Hrsg.): *Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965. Untersuchungen und Berichte*. Königstein/ Ts. 1980, S. 164-181; Helmut Kreuzer: Neue Subjektivität. Zur Literatur der siebziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. In: Manfred Durzak (Hrsg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*. Stuttgart 1981, S. 77-106.
2. Wolfgang Frühwald: "Vaterland - Muttersprache ...". Zur Tradition der modernen Väterliteratur. In: *Locummer Protokolle* 1981, H. 6, S. 99-142; Rolf Haubl: Das Gesetz des Vaters. Trauer und Magie in einigen stellvertretenden Biografien der späten siebziger Jahre. In: Rolf Haubl / Eva Koch-Klenske / Hans-Jürgen Linke (Hrsg.): *Die Sprache des Vaters im Körper der Mutter. Literarischer Sinn und Schreibprozeß*. Gießen 1984, S. 10-65. An Autoren, die Vaterschriften verfaßt haben, wären u.a. zu nennen: Peter Henisch (*Die kleine Figur meines Vaters* (1975)), Peter Meier (*Stationen. Erinnerungen an Jacob Meier, Zugführer SBB* (1977)), Paul Kersten (*Der alltägliche Tod meines Vaters* (1978)), Siegfried Gauch (*Vaterspuren* (1979)), Reinhard P. Gruber (*Im Namen des Vaters. Roman in Fortsetzungen* (1979)), Roland Lang (*Die Mansarde* (1979)), Ruth Rehmann (*Der Mann auf der Kanzel. Fragen an einen Vater* (1979)), Heinrich Wiesner (*Der Riese am Tisch* (1979)), Peter Härtling (*Nachgetragene Liebe* (1980)), Christoph Meckel (*Suchbild. Über meinen Vater* (1980)), Jutta Schutting (*Der Vater* (1980)), Brigitte Schwaiger (*Lange Abwesenheit* (1980)) und Günter Seuren (*Abschied von einem Mörder* (1980)).
3. Vgl. Bernhard Zimmermann: Dichterfiguren in der biografischen Literatur der siebziger Jahre. In: Lützeler / Schwarz (Hrsg.): *Deutsche Literatur*, S. 215-229. Zu

den Dichterdarstellungen in der DDR-Literatur: Patricia Herminghouse: Die Wiederentdeckung der Romantik. Zur Funktion der Dichterfiguren in der neueren DDR-Literatur. In: Jos Hoogeveen / Gerd Labrousse (Hrsg.): *DDR-Roman und Literaturgesellschaft*. Amsterdam 1981. (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 11/12), S.217-248. Neuerdings umfassender zu dieser Thematik: Ralf Sudau: *Werkbearbeitung, Dichterfiguren. Traditionsaneignung am Beispiel der deutschen Gegenwartsliteratur*. Tübingen 1985 (= Studien zur deutschen Literatur 82).

4. Folgende Autoren etwa haben sich, um nur einige zu nennen, mit dieser Thematik befaßt: Günter Grass (*Die Plebejer proben den Aufstand* (1966)), Tankred Dorst (*Toller* (1968)), Stephan Hermlin (*Scardanelli* (1970)), Peter Weiss (*Hölderlin* (1971/1973)), Peter Schneider (*Lenz* (1973)), Peter Hacks (*Ein Gespräch im Hause Stein, über den abwesenden Herrn von Goethe* (1976)), Gerhard Wolf (*Der arme Hölderlin* (1976)), Christa Wolf (*Kein Ort, Nirgends* (1979)) und Martin Walser (*In Goethes Hand* (1982)).
5. Man vergleiche Sudaus "Auswahlbibliographie" ("Werkbearbeitungen und Werke biographischer Fiktion in der deutschen Gegenwartsliteratur") in: Ders.: *Werkbearbeitung*, S.294-299.
6. Die "existentiellen" Ursachen der Hinwendung zur Biographie und zur biographischen Fiktion, eine etwaige Zwischen- bzw. Endzeiterfahrung z.B., von der Sudau: *Werkbearbeitung*, S.261-263, spricht, werden hier nicht berücksichtigt.
7. Zu der Hinwendung zum dichterischen Werk der Vergangenheit, dies ebenfalls eine Tendenz der Gegenwartsliteratur, vgl. ausführlicher Sudau: *Werkbearbeitung*, S.1-95.
8. Sudau: *Werkbearbeitung*, S. 171-194, geht ausführlicher auf das Verhältnis von Grass' Stück auch zu Brechts *Leben des Galilei* ein. In unserem Zusammenhang sollte auch hingewiesen werden auf Johannes Maassens Besprechung des Stückes in *De Tijd / Maasbode* vom 12.2.1966 ("Günter Grass mist een prachtkans. Parallel tussen verbeelding en werkelijkheid").
9. Vgl. dazu Sudau: *Werkbearbeitung*, S. 262, wo auch einzelne Beispiele zu finden sind.
10. *Ebd.*, S.97-217. Hilfreich sind auch die zusammenfassenden Schlußbetrachtungen auf S. 235-244.
11. *Ebd.*, S. 230.
12. *Ebd.*, S. 230.
13. Die Werke lagen mir in folgender Ausgabe vor: Peter Härtling: *Niembsch oder Der Stillstand. Eine Suite*. Darmstadt / Neuwied 1975. (= Sammlung Luchterhand 189); Ders.: *Hölderlin. Ein Roman*. Darmstadt / Neuwied 1978. (= Sammlung Luchterhand 260); Ders.: *Die dreifache Maria. Eine Geschichte*. Darmstadt / Neuwied 1982.
14. Vgl. dazu Peter Härtling: Das Ende der Geschichte. Über die Arbeit an einem "historischen Roman". In: Peter Härtling: *Meine Lektüre. Literatur als Widerstand*. Hrsg. v. Klaus Siblewski. Darmstadt / Neuwied 1981. (= Sammlung Luchterhand 341), S. 112-123. Hier bes. S. 114-115. Härtlings Aufsatz erschien ursprünglich als *Abhandlung* der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Klasse der Literatur, 1968, Nr.3.
15. Zu Lenaus Leben und zu den Personen aus seiner Umgebung vgl. vor allem das umfassende Nachwort zu der von Hermann Engelhard besorgten Ausgabe seiner Werke und Briefe in einem Band, die 1959 in Stuttgart erschien: Nikolaus Lenau: *Sämtliche Werke. Briefe*. Hrsg. v. Hermann Engelhard. Stuttgart 1959, S.953-1051. Zu den Lebensdaten der einzelnen Personen sind auch das Register und die



Anmerkungen zu der großen sechsbändigen, von Eduard Castle besorgten Lenau-Ausgabe heranzuziehen: Nikolaus Lenau: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. v. Eduard Castle. Leipzig 1910-1923.

16. Härtling: *Niembsch*, S. 27: "Er war fünfzehn Jahre jünger als sie, bisweilen wirkte er gleich alt, bisweilen älter, wie das der Fall sein kann bei Männern, die ihren Geist über das Maß der Vernunft hochtreiben".
17. *Ebd.*, S. 143: "Sie ist unterwegs. Und Sie [Niembsch]. Mir ist es, als spürte ich, unfäßbar zwar, eine parallele Bahn: Sie und Karoline, die Prüfung gerät an jenen Punkt, da Sie endlich erkennen, ob alles vergebens war oder ob Sie erreicht haben, was wir [...] für unmöglich und für frevelhaft erachteten.
18. Peter Härtling: Warum ich nicht wie Theodor Fontane schreibe. In: Härtling: *Meine Lektüre*, S. 103-112. Hier: S. 110. Der Aufsatz erschien erstmals in: Uwe Schultz (Hrsg.): *Fünfzehn Autoren suchen sich selbst*. München 1976, S. 155-163.
19. Härtling: *Niembsch*, S. 15.
20. *Ebd.*, S. 16.
21. Härtling: Warum [...], S. 109.
22. Auffällig ist übrigens, daß Härtling in seinen Arbeitsnotizen das Werk wiederholt als "Roman" bezeichnet vgl. Härtling: *Meine Lektüre*, S. 109 und S. 114. Vgl. in diesem Zusammenhang auch den Klappentext der von mir benutzten Ausgabe, in dem von einem "erotischen Roman" die Rede ist.
23. Härtling: Warum [...], S. 109-110.
24. Härtling: *Niembsch*, S. 18: "Man wird, ich bin sicher - und sei's ein Däne -, einmal die Philosophie der Wiederholung predigen".
25. *Ebd.*, S. 140: "'Dein Haar hat Lieder, die ich liebe', aber er hatte das nicht wissen können, hatte es nicht geschrieben, [...]" *Ebd.*, S. 155: "Er fährt über ihr Haar, es legte sich in Strähnen, aber es duftete wie eh und je, legte seinen Kopf auf die aufgelöste Flechte: 'Dein Haar hat Lieder, die ich liebe'. Ist das von dir? Es könnte von mir sein, hätte von mir sein können - Du machst Scherze - Nein, ich höre Zeilen, ungeschriebene, die einer schreiben wird, sehe seine Lippen, die Sätze formen -". *Ebd.*, S. 160/161: "Mir ist der zweite Satz eingefallen, weißt du, von dem Gedicht vorher - Das nicht von dir ist, Niembsch. Ja. Sag ihn. 'Wie sanfte Abende am Meer'. Und wie ist der erste gewesen, er ist mir entfallen, hübsch. 'Dein Haar hat Lieder, die ich liebe' Dein Rotschopf. 'Wie sanfte Abende am Meer' ". Max Herrmann-Neiße's Gedicht "Dein Haar hat Lieder, die ich liebe", dessen Anfangszeilen übrigens lauten: "Dein Haar hat Lieder, die ich liebe / und sanfte Abende am Meer -" ist abgedruckt in: Max Herrmann-Neiße: *"Ich gehe, wie ich kam"*. Gedichte. Hrsg. v. Bernd Jentzsch. München / Wien 1979, S. 35.
26. Härtling: *Niembsch*, S. 111-112 (S. 111: "Es wird erzählt, sagte er, wird erzählt werden, von dem Tänzer N., der die Grenze übersprang und dem es gelang, in der Luft zu schweben vor den fassunglosen Blicken eines Publikums, das die Realität über alles stellte, [...]" )
27. Härtling: Warum [...], S. 110.
28. Härtling: *Niembsch*, S. 146-147: "Auch Wörter enthalten Zeit, indem wir sie sprechen, verbrauchen sie Zeit, und die Wörter selbst, Zarg, ich dränge auf Sie ein, Sie müssen, müssen mich verstehen, die Wörter selbst sind Zeit, weil sie erinnern, weil sie in sich enthalten, was wir möglicherweise gar nicht mitsprechen wollen".
29. *Ebd.*, S. 98-101.
30. *Ebd.*, S. 101.
31. Da Pontes Libretto für Mozarts "Don Giovanni" lag mir vor in der deutschen Bearbeitung von Schünemann / Soldan: Wolfgang Amadeus Mozart: *Don*

- Giovanni (Don Juan). Heiteres Drama in zwei Aufzügen.* Italienischer Originaltext von Lorenzo da Ponte. In neuer deutscher Bearbeitung nach der Überlieferung und dem Urtext von Georg Schünemann und Kurt Soldan herausgegeben und eingeleitet von Wilhelm Zentner. Stuttgart 1981 (= RUB 2646).
32. Härtling: *Niembsch*, S. 143-145; S. 149.
  33. Es wäre verlockend und durchaus sinnvoll, eine genauere Untersuchung über die Bedeutung dieser Begriffe in *Niembsch* und in Härtlings Werk überhaupt anzustellen.
  34. Härtling, *Niembsch*, S. 17.
  35. *Ebd.*, S. 56.
  36. *Ebd.*, S. 146.
  37. Vgl. *ebd.*, S. 162: "Ich hab' ihn geschrieben, den Juan, er ist mir nicht gelungen, schade drum".
  38. Mireille Tabah: Peter Härtlings Erzählung *Niembsch oder der Stillstand*. Thematik und Form. In: *Recherches Germaniques* 11 (1981), S. 190-202. Aufschlußreich sind auch die Rezensionen von *Niembsch* von Martin Gregor Dellin ("Versuch, der Zeit zu entrinnen. Zu Peter Härtlings Neuerfindung eines Dichters". In: *Die Zeit* vom 30.10.1964. Ebenfalls in: Elisabeth Hackenbracht / Rolf Hackenbracht (Hrsg.): *Peter Härtling. Materialienbuch*. Darmstadt / Neuwied 1979 (= Sammlung Luchterhand 259), S.31), von Marcel Brion ("Niembsch ou l'immobilité" de Peter Härtling". In: *Le Monde* vom 3.12.1966. Deutsche Übersetzung in: Hackenbracht, *Härtling*, S. 32-34) und von Hans Gerd Rötzer ("Gespräche am Weg". In: *Rheinische Merkur* vom 18.9.1964). Zu *Niembsch* weiter: Burckhard Dücker: *Peter Härtling*. München 1983 (= Autorenbücher 33), S. 28-34.
  39. Härtling: *Niembsch*, S. 86.
  40. Härtling: *Hölderlin*, S. 378-379: "Die Ärzte versuchten, seine Wut mit Medikamenten zu dämpfen. (Eigentümlich, selbst so spät noch erscheint ein Vermittler, ein Bote: Unter den Medizinstudenten, denen Hölderlin vorgeführt wurde, befand sich Justinus Kerner. Er gehört zu den Literaten, die in der folgenden Generation das Andenken an Hölderlin wach halten, und Kerner ist es auch, der diese Geschichte mit einer anderen verknüpft. Als Nikolaus Lenau in die Irrenanstalt Winnenthal eingeliefert wird, schreibt Kerner über dessen Tobsucht: "Je heftiger solche Anfälle sind, je eher lassen sie nach. Bei Hölderlin war es doch ganz anders. Ich mußte ja damals sein Krankentagebuch führen...)"
  41. *Ebd.*, S. 7: " - ich schreibe keine Biographie. Ich schreibe vielleicht eine Annäherung".
  42. *Ebd.*, S. 136: "Er ist eine Gestalt ohne Schatten; den Schatten muß ich werfen".
  43. *Ebd.*, S. 246: "Der Altar ist zu hoch. Keine Begehrlichkeit, keine erotische Wendung, nicht Haut noch Wärme: ein idealisches Paar in einem drei Jahre dauernden platonischen Verhältnis. Erfüllung für dürre Philologenphantasie".
  44. *Ebd.*, S. 28.
  45. Der Begriff "Horizontverschmelzung" stammt von Hans-Georg Gadamer (*Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1975, S. 290). Er wurde auf Härtlings *Hölderlin* bezogen von Willy Michel (Poetische 'Horizontverschmelzung' im Drama und im Roman. Peter Weiss" *Hölderlin* und Peter Härtlings *Hölderlin*. In: Eberhard Lämmert (Hrsg.): *Die Aktualität des Interpretierens*. Heidelberg 1978, S. 176-196). Michels Aufsatz war mir nicht zugänglich. Vgl. aber auch Sudau: *Werkbearbeitung*, S. 244-247.
  46. Härtling: *Hölderlin*, S. 35: "Das Geschriebene baut nach, baut neu".
  47. *Ebd.*, S. 35: "Sein Blick war zu meinem geworden".

48. *Ebd.*, S. 97: "Ich lasse Hölderlin denken, was ich denke".
49. *Ebd.*, S. 53.
50. *Ebd.*, S. 107.
51. *Ebd.*, S. 278.
52. *Ebd.*, S. 53.
53. *Ebd.*, S. 73.
54. *Ebd.*, S. 377: "Meine Erzählung wehrt sich gegen diese Geschichten. Man hat sie gutwillig, staunend, verehrend in diesen fünfunddreißig Tübinger Jahren gesammelt, verbreitet, bis zur Unkenntlichkeit weitergesponnen, den Narren mystifiziert. Sie geben nichts von ihm wieder".
55. *Ebd.*, S. 252.
56. Vgl. z.B. Hildegard Fritsch: *Peter Härtlings "Hölderlin". Untersuchungen zur Struktur des Romans*. New York / Bern / Frankfurt 1983 (= American University Studies I, 14), S. 18-19, wo nur auf den fiktionalen bzw. nichtfiktionalen Charakter einzelner "Geschichten" eingegangen wird. Auch die übrigen Untersuchungen zu und Besprechungen von Härtlings *Hölderlin*, die ich eingesehen habe, äußern sich entweder überhaupt nicht zu den "Geschichten" oder wissen mit ihnen wenig anzufangen. Vgl. Dücker: *Härtling*, S. 76-85; Elisabeth Hackenbracht: Der andere Hölderlin. Zu Peter Härtling *Hölderlin. Ein Roman*. In: Hackenbracht: *Härtling*, S. 104-112 (Ursprünglich in: *Theodor-Heuss-Gymnasium Heilbronn. Beiträge - Berichte - Zahlen* 1976, H. 1, S. 86-96); Michael Hamburger: Peter Härtling: *Hölderlin*. In: *Neue Deutsche Hefte* 23 (1976), S. 806-809 (In überarbeiteter Fassung mit dem Titel "Reinheit und ihre Erniedrigung (Hölderlin)" auch in: Hackenbracht: *Härtling*, S. 93-97); Hans Mayer: Fritz Hölderlin und Friedrich Hölderlin. Peter Härtlings Roman. In: *FAZ* vom 11.9.1976 (Auch in: *Ein Büchertagebuch. Buchbesprechungen aus der Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Frankfurt 1977, S. 32-35; weiter in: Hackenbracht: *Härtling*, S. 98-104); Werner Ross: Hölderlin weiterhin verschleiert. Zu Peter Härtlings neuer Biographie. In: *Merkur* 30 (1976), S. 888-891; Heinz F. Schafroth: Hölderlin und Hölderlins Schatten. In: *Schweizer Monatshefte* 56 (1976), S. 737-741 (Auch in: Hackenbracht: *Härtling*, S. 112-117).
57. Ausdrücklich betont z.B. in bezug auf die erste "Geschichte" in: Härtling: *Hölderlin*, S. 221: "[...] und nahe dem anderen Breunlinschen Haus, in dem seine erste Liebe gewohnt hatte, das Mädchen, das ich für ihn erfand".
58. *Ebd.*, S. 61.
59. Vgl. Pierre Bertaux: *Hölderlin und die Französische Revolution*. Frankfurt/M. 1980 (= Edition Suhrkamp 344).
60. Härtling: *Hölderlin*, S. 67: "Ich will ihn nicht als Helden und dennoch ist er eine Ausnahme. Deshalb kümmere ich mich so ausdrücklich um seinen Alltag". Vgl. auch Kierkegaards Auffassung vom Dichter als einer "berechtigten Ausnahme", auf die unten noch einzugehen sein wird.
61. Dazu auch Fritsch: *Härtlings "Hölderlin"*, bes. S. 57.
62. Härtling: *Hölderlin*, S. 53.
63. *Ebd.*, S. 299-300.
64. *Ebd.*, S. 377: "Ich erreiche ihn nicht mehr, er hat sich verschlossen. Ich weiß nicht, wie ich dieses Ende, das nicht enden will, erzählen soll".
65. Vgl. Uwe Henrik Peters: *Hölderlin. Wider die These vom edlen Simulanten*. Reinbek bei Hamburg 1982 (= Das neue Buch 164).
66. Härtling: *Hölderlin*, S. 377.
67. Härtling: *Maria*, S. 94.
68. *Ebd.*, S. 104: "Doktor Gmelin habe sich ihrer angenommen, derselbe Arzt, der auch den verwirrten Hölderlin behandle".

69. Vgl. Walter Schmitz: Peter Härtling. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München 1978 ff. Zu den *Dreifachen Maria* weiter: Dücker: *Härtling*, S. 86-92; Eckart Kleßmann: Ein Leben mit drei Marias. Peter Härtlings Buch über Eduard Mörike. In: *FAZ* vom 3.4.1982 (Ebenfalls in: *Ein Büchertagebuch. Buchbesprechungen aus der Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Frankfurt 1982, S. 56-57); Joachim Günther: Peter Härtling: *Die dreifache Maria*. In: *Neue Deutsche Hefte* 29 (1982), S. 376-377; Gerhart von Graevenitz: Zweifacher Mörike oder die Schwierigkeiten historischen Erzählens. In: *Arbitrium* 1 (1983), S. 322-326.
70. Peter Härtling: Der doppelte Eduard. Etüden zu einer Mörike-Erzählung. In: *Merkur-Forum Literatur* vom 16.10.1981.
71. *Ebd.*: "Wieder zu Hause, legte er den Giovanni auf, den Fritz Busch 1937 in Glyndebourne dirigiert hatte. Diese Musik machte ihn unersättlich. Das unerhörte, drängende Brio der Rezitative, dieser wirkliche und unüberhörbare Pulsschlag der Erzählung, und die wunderbar furchtlose Stimme Peter Brownlees. Und auch dieses Mal traten ihm, als Koloman von Pataky die große Arie des Ottavio sang, Tränen in die Augen. Es gibt, sagte er sich, um seiner Verlegenheit zuvorzukommen, Stimmen, die unmittelbar jenes schwingende Nichts, das wir als Seele bezeichnen, anschlagen".
72. Härtling: *Maria*, S. 6.
73. *Ebd.*, S. 6.
74. Vgl. aber *ebd.*, S. 67-68: "Sie war in der Tat schön mit ihrem langen schwarzen Haar, der hellen, wie durchscheinenden Haut und der gespannten Gestalt, doch erst in der Bewegung wurde diese Schönheit deutlich".
75. *Ebd.*, S. 52.
76. *Ebd.*, S. 56.
77. *Ebd.*, S. 72.
78. *Ebd.*, S. 67.
79. *Ebd.*, S. 95.
80. *Ebd.*, S. 26-27.
81. Vgl. Mörikes Brief an Luise Rau vom 20.2.1831 in: Eduard Mörike: *Sämtliche Werke. Briefe*. Ausgabe in drei Bänden. Hrsg. v. Gerhart Baumann. Bd. 3. Stuttgart 1959, S. 247.
82. Härtling: *Maria*, S. 93.
83. Johannes Maassen: Rezension von: Peter Härtling: *Die dreifache Maria*. In: *Deutsche Bücher* 12 (1982), S. 188.
84. Vgl. Härtling: *Maria*, S. 11, 12, 17, 18, 21.
85. Sjaak Onderdelinden: Gespräch mit Peter Härtling. In: *Deutsche Bücher* 10 (1980), S. 85-103. Zitat: S. 100-101.
86. Vgl. auch den umfangreichen Artikel "Strukturalismus" in: Georg Klaus / Manfred Buhr (Hrsg.): *Marxistisch-leninistisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 3. Reinbek bei Hamburg 1983 (= rororo 6157), S. 1180-1187.
87. Claude Lévi-Strauss: *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt/M. <sup>2</sup>1980 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 167).
88. Claude Lévi-Strauss: *Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauss*. Herausgegeben von Adalbert Reif. Frankfurt/M. 1980 (= Edition Suhrkamp 1027), S. 57-67: "Mythos und Musik".
89. Mir lag die Schrift vor in der 1923 erschienenen deutschen Übersetzung: Sören Kierkegaard: *Furcht und Zittern / Die Wiederholung*. Übersetzt von H.C. Ketels, H. Gottsched und Chr. Schrepf. Jena <sup>3</sup>1923, S. 117-207 (= Sören Kierkegaard:



*Gesammelte Werke* 3). Die eigenwillige Zeichensetzung dieser Ausgabe wurde in den Zitaten beibehalten. Über Kierkegaards Einfluß auf Härtling, insofern dieser sich in *Niemsch* bemerkbar macht, vgl. Willy Michel: Poetische Transformationen Kierkegaardscher Denkfiguren im neueren deutschen Roman. Eine wirkungsgeschichtliche Betrachtung zu Max Frisch, *Stiller* und *Mein Name sei Gantenbein*, Peter Härtling, *Niemsch oder Der Stillstand*, Gabriele Wohmann, *Ernte Absicht* und Martin Walser, *Das Einhorn*. In: Gerd Michels (Hrsg.): *Festschrift für Friedrich Kienecker zum 60. Geburtstag. Gewidmet von seinen Kollegen, Schülern und Mitarbeitern*. Heidelberg 1980, S. 153-177.

90. Die Stelle findet sich in der von mir benutzten Ausgabe von Kierkegaards *Wiederholung* auf S. 119 und lautet dort in dem größeren Sinnzusammenhang, in den sie hineingehört, weniger kryptisch als bei Härtling, wie folgt: "Man sage was man will: die "Wiederholung" wird in der neueren Philosophie noch eine sehr wichtige Rolle spielen. Sie entspricht genau der "Erinnerung" der Griechen. Wie diese lehrten daß alle Erkenntnis Erinnerung sei, so wird die neue Philosophie lehren das ganze Leben sei Wiederholung. Unter den neueren Philosophen hat der einzige Leibniz davon eine Ahnung gehabt. Wiederholung und Erinnerung durchlaufen dieselbe Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung. Da und dort habe ich in mente was einmal war: in der Erinnerung rückwärts, in der Wiederholung vorwärts gehend. Darum macht die Wiederholung (wenn es Wiederholung gibt) den Menschen glücklich, während ihn die Erinnerung unglücklich macht / vorausgesetzt freilich, daß er überhaupt in das Leben eintritt und nicht in der Geburt selbst unter irgend einem Vorwand (daß er z.B. etwas vergessen habe) sich aus dem Leben wieder hinausstiehlt".
91. Vgl. Kurt-Heinz Weber: *Ästhetik und Zeitlichkeit. Versuch über Kierkegaard*. Phil.Diss.Tübingen 1976.
92. Kierkegaard: *Wiederholung*, S. 203-206.
93. *Ebd.*, S. 199.
94. Sören Kierkegaard: *Entweder / Oder. Ein Lebensfragment*. Herausgegeben von Viktor Eremita. Erster Teil. Übersetzt von Wolfgang Pfeleiderer und Christoph Schrempf. Jena o.J. (= Sören Kierkegaard: *Gesammelte Werke* 1). Daraus vor allem: S. 41-123: "Die Stadien des unmittelbar Erotischen oder das Musikalisch-Erotische".
95. *Ebd.*, S. 49.
96. *Ebd.*, S. 51.
97. Zu denken wäre da besonders an Niemschs bereits erwähntes Pantomime-Spiel.
98. Vgl. den in Anm. 94 erwähnten Titel des betreffenden Abschnitts in *Entweder / Oder*.
99. Vgl. besonders Frischs Nachwort "Nachträgliches zu *Don Juan*". In: Max Frisch: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Werkausgabe*. Hrsg. v. Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Bd. 5. Frankfurt 1976, S.168-175. Einer möglichen Beziehung beider Schriften ist meines Wissens bisher nicht nachgegangen worden, auch nicht in solchen Untersuchungen aus komparatistischer Sicht, die sich vorwiegend mit neueren Gestaltungen des Don-Juan-Stoffes befassen: vgl. z.B. Hans Gerd Rötzer: Frischs *Don Juan*. Zur Tradition eines Mythos. In: *Arcadia* 10 (1976), S. 243-259; Christoph Rodiek: *Don Juan* zwischen Parodie und Phantastik. Torrente Ballesters Stoffgestaltung in komparatistischer Sicht. In: *Arcadia* 17 (1982), S. 274-289.